ادبستان



وصیت:

آنگاه که کشته شوم
مرا به صخره‌ای
تکیه دهید
و چهره‌ام را
فرا روی بادها
بگردانید
و بگذارید بر باد شوم
تا واپسین ذرّه.

و چون بر بستر،
جان دادم،
مرا، عریان
به خاک بسپارید
بر ستیغ کوهی
از کوهساران وطن.
و مرا از یاد ببرید
یا چون به یاد آوردید،
به یاد بیاورید
در زیباترین عیدها...

«سمیح القاسم»

۴۶
ماهنامه ـ مهر ماه ۱۳۷۲
۱۰۰ صفحه ـ ۵۰۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول و سردبیر: سیّد احمد سام

□ سال چهارم ـ شمارهٔ دهم (پیاپی: ۴۶) مهرماه ۱۳۷۲

نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹

پست تصویری: ۳۱۱۱۲۲۳

شمارهٔ بخش اشتراک: ۳۲۸۲۶۵

شمارهٔ بخش آگهی ها: ۳۱۱۱۲۱۵ ـ ۳۱۱۵۰۸۶ ـ ۳۲۸۳۵۰

■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسهٔ اطلاعات

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature

Published by Ettelaáte co.

(Vol.4. No 10, October 1993)

Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám

Fax 3111223

Add: 11144

Ettelaát Building

Khayyam Ave

Tehran

Iran

■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی

■ صفحه آرا: داود مظفری

■ عکاس: علی آذرنیا کماری

■ مصحّح و نمونه‌خوان: محمدمحمدی آوج ـ بشیر حمیدی امام

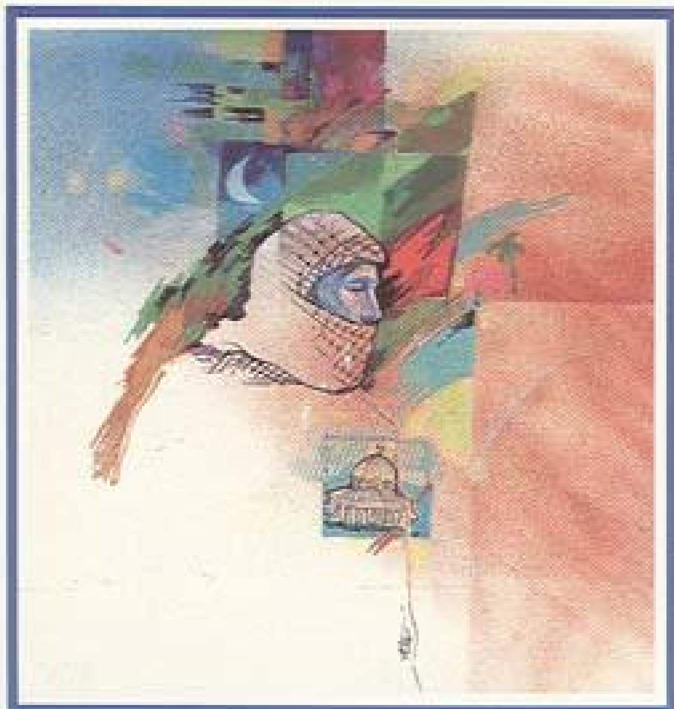
□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.

□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.

□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.

□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف کاغذ بنویسید.

□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ درصورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته‌های ارسالی حتی الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.



■ روی جلد:

فلسطین ـ اثر حبیب صادقی (همراه با شعری از سمیح القاسم، شاعر بلندآوازهٔ فلسطین ـ مترجم: محمد حسن زارعی)

□ داخل و پشت جلد:

خط نقاشی، اثر جواد بختیاری

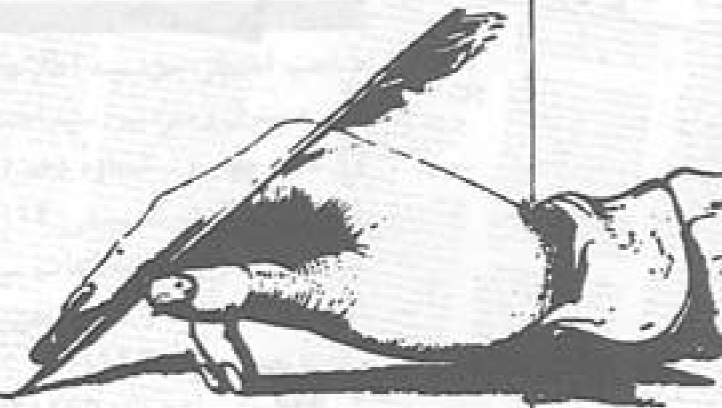








بسم الله الرحمن الرحیم



باخوانندگان...

سخنی کوتاه با دوستانی که برای «ادبستان» داستان فرستاده‌اند

نوشتن داستان؛ پرش در رازوارگی

■ کار نویسنده چیست؟

این پرسش صریح و تا حدی آمرانه، در برخورد با نگاه و ذهنیتی کاونده، به قدر کفایت کلی و مبهم می‌نماید تا کم‌وبیش مضحك و مشکوك جلوه کند. به همین دلیل، یافتن پاسخی قطعی و بدون ابهام برای آن ـ ترجیحاً با قالبی از عبارات متین و در صورت لزوم کوبنده! ـ شاید تنها در دنیای ساده شدهٔ بسیاری از فرهیختگان و نیمه فرهیختگان دوستدار «هنر»، فی‌المثل: کارمندی جدی و به شدت تابع نظم، ماشین نویسی تازه نفس و امیدوار، فروشنده‌ای منطقی و آینده‌نگر، روزنامه‌نگاری زیرك و تصادفاً اهل مطالعه، معلمی فداکار و سختگیر و حتی کتابداری عبوس و مهربان، آسان باشد.

اما، واقع امر این است که هنوز تعریفی کامل و شامل و در عین حال دقیق و مجمل از کار ناب نویسنده ـ و نه از رسالت، تعهد، وظیفه و غیره او ـ به دست داده نشده است.

براین اساس باید خواه‌وناخواه و عجالتاً بذیرفت که کار نویسنده در تعریفهایی اغلب پردامنه و تفسیرهایی آمیخته به ابهام و به عبارتی، در رازوارگی، از یك سو محدود و از دیگر سو گسترده شده است. برای رسیدن به تعریفی قرین با حقیقت از کار نویسنده (داستان نویس) در هرجای جهان، قبل از هر چیز بهتر است پسوندهای معطوف به امور بی‌ربط با نویسندگی را از کنار عنوان حرفه‌ای نویسنده کنار بگذاریم و قبول کنیم که داستان نویس اساساً کارمند، ماشین نویس، فروشنده، روزنامه‌نگار، معلم و کتابدار نیست.

البته این سخن به هیچ وجه ارزشهای کاربردی و اهمیت نقش و وظیفه‌های کارمندی، ماشین نویسی، فروشندگی و... را در جامعهٔ آدمیان نفی نمی‌کند، بل فقط با این نیت به میان آمده تا هنر نویسندگی را از پیرایه‌ها و امور بیگانه با ذات و ماهیت آن پاك ببیند و در این کلام مستحیل شود که کار اصلی نویسنده و یگانه مشغلهٔ زندگی او نوشتن و خلق داستان در بهترین و عالیترین حد و شکل ممکن است.

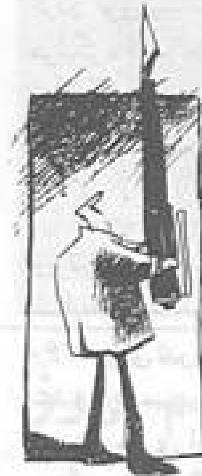
این کار و مشغلهٔ حساس و شگفت به معنای حرکت نیرومندانه و رها در گسترهٔ خلاقیت راستین تا مرزهای گنجایش ذهن و تخیل بشری است؛ چه از دیدگاه زیبایی شناختی و چه از نظر انفجار اندیشه‌های تخیلی شده بر بستر واقعیتی که به طور کامل ـ بدون کاهش و افزایش خودسرانه یا مصلحت‌گرایانه ـ در داستان و رمان، با فرآیندی پیچیده و کیفیتی عالی و رمزآمیز، به مابه الازای هنری تبدیل می‌شود تا همواره به دستاویزهای بیرون از حوزهٔ خاص خود بی‌نیاز بماند.

با این تلقی و از این دیدگاه ـ به رغم گوناگونی زبانها، سابقه‌های ذهنی، حافظه‌های تاریخی، بینش‌های فلسفی، باورهای آرمانی، مشربهای سیاسی و شیوه‌های نوشتن و... ـ بین فرانتس کافکا، ویلیام فاکنر، آلبرکامو، آنتوان چخوف، ایساك سینگر، ج.د. سالینجر، کارلوس فوئنتس، جیمز جویس، خوان رولفو، خولیوکورتاسار، ماریوبارگاس یوسا، کلودسیمون و... تفاوتی ماهوی وجود ندارد. به تعبیری، همهٔ اینان در عرصهٔ اندیشه و هنر نوشتن اهل یك رودخانه‌اند. همهٔ اینان در جستجوی امکانهای نو بر موقعیت‌های بشری درنگ کرده‌اند و با تقلایی سخت و گاه به ظاهر درك ناشدنی، برای وقوف بر پیچیدگی‌های وضع و موقعیت‌های پرتنوع انسانی، برای شناخت و برای بازتاباندن شور و درد و سودای زندگی و غور در دغدغه و وسوسهٔ مرگ و یاری رساندن به کشف حقیقت، بر حیطهٔ زمان و تنگنای مکان از جان مایه گذاشته‌اند.

تفاوتهایی، گاه ناپیدا و گاه بارز، که بین حاصل اندیشه و تخیل آفرینشکار این نویسندگان وجود دارد، بیشتر به تاریخ باز می‌گردد و به این امر محتوم که بین واقعیتهای اجتماعی و نظامهای مختلف فرهنگی و معرفتی، در هر مقطع از زمان و در هر محدودهٔ جغرافیایی، پیوندی تمام‌عیار وجود دارد. تفاوتها ـ به لحاظ ساخت، سبك، مضمون و موضوع همه از آنجا پایه می‌بندد که شکلهای گوناگون اجتماعی و ساختارهای نظامهای مختلف، در تمامی ابعاد زندگی مادی و معنوی، فردی، گروهی و اجتماعی آدمیان بازتاب می‌یابند ولامحاله، بر ذهن و کلیت حیات فرهنگی انسان اثری تعیین کننده می‌گذارند. این تأثیر نیرومند و فراگیر نه تنها درونمایهٔ داستانها و رمانها، بلکه ساختار آنها را نیز دربر می‌گیرد.

ختم کلام: درك این مقوله از یك سو جادوی دیربای

سانتی‌مانتالیزم و از دیگرسو افسون مطلق‌گرایی و سکون قطعیت زدگی را که با جان‌سختی از دیرباز تا امروز دوام آورده و پیشداوری‌های سترون را بر نقد و ارزیابی آثار ادبیات داستانی ما تحمیل کرده، باطل می‌سازد.



دو دیدگاه متفاوت دربارهٔ یک مطلب

به نام خدا

نفی حکمت مکن از بهرِ دل عامی چند

جنابِ آقای سام. سلام. امیدوارم که تندرست باشید. حیف از شما که مجله‌تان را خدشه‌دار می‌کنید. خیلی‌ها روی مجلهٔ ادبستان حساب باز کرده‌اند و آن را از سنخ مجلهٔ مبتذل «...» و امثال آن جدا می‌دانند. دلم نیامد به شما نگویم که دیگر از مقالاتی مثل «از هزار و یک شب تا بورخس» استفاده نکنید. این مقاله گویی از قلم بی‌تعهد و بی‌سواد افرادی چون «...» و «...» تراویده است. مقاله‌ای فوق‌العاده سبک و غیرعلمی است، که تنها رکنش دشنام به شاملو، براهنی و چند تای دیگر است. بحث شاملو کهنه شد، خودش هم گفت که من چه گفته بودم و چه انتشار دادند. به هرحال، بگذارید ادبستان، همچنان پاک و منزّه کار کند. چون افتادن در دام این گونه هیاهوها که ربطی به ادب و ادبیّات ندارد، شما را از هدف اصلی (خدمت به فرهنگ) بازمی‌دارد. من این مقاله را توهین به مجلهٔ ادبستان می‌دانم. اهل ادب، بر این مقاله بسیار اعتراض کردند و متعجب شدند که چرا آقای سام اجازه چاپ آن را داده است.

قربان شما ـ یک دوست بسیار صمیمی ـ نهم شهریور ۷۲ (تهران)

به نام حق:

سلام و خسته نباشید.

اول این که: تشکر می‌کنم از استاد ارجمند آقای محمدعلی علومی به خاطر مقالهٔ ارزشمند «از هزار و یک شب تا بورخس» که در ادبستان شماره ۴۴ به زیور طبع آراسته شد. زمین از وجود علومی و «علومی‌ها» خالی مباد...

دوم اینکه: گله می‌کنم از شما ادبستانی‌ها که یک ستون در گوشه‌ای از یکی از صفحات مجله را به «نامه‌های رسیده» اختصاص نمی‌دهید. گاه می‌شود که آدم یک نامه، مقاله، داستان، شعر و... را برای مجله می‌فرستد و معلوم نمی‌شود که اصلاً این نامه به دفتر مجله رسیده یا نرسیده است. قسمت «دربارهٔ داستان‌های شما» نیز مدوّن و مستمر نیست. شما که از مجله‌های دیگر کمتر نیستید. دست کم کاری کنید که اسامی کسانی را که برایتان نامه ارسال کرده و نامه‌هایشان به دستتان رسیده را در یک ستون در هر شماره بیاید.

و سوم این که:

همراه با این نامه، یادداشتی درمورد یکی از ابیات آقای بهمنی ـ که به ذهن نگارنده رسید ـ برایتان ارسال می‌کنم.

چنانچه حقیر دچار اشتباه شده راهنمایی‌اش بفرمائید. وگرنه مطلب را چاپ کنید که خالی از فایده نخواهد بود. موفق باشید.

پژک صفری ـ شهریور ۷۲ـ آباده.

□ **دوست بسیار صمیمی، و آقای پژک صفری**

هردو نفر شما می‌دانید که «ادبیات و هنر» در کشور ما غالباً تابعی از سیاست، عقیده، گروه و فرقه‌گرایی، و حتی (بعضاً) سلیقه‌های فردی است. این موضوع درمورد کشورهای دیگر هم صدق می‌کند، فقط تفاوتش شاید در دو نکته باشد. یکی این که شیوهٔ ارائهٔ «ادبیاتِ تابع سیاست» در کشورهای مدعی آزادی و دموکراسی، بسیار غیرمستقیم و ظریف است، به نحوی که بعضی وقتها جریانهای هدایت شدهٔ ادبی، به مثابه قوی‌ترین بازوی سیاسی احزاب و افراد و دولتهای حاکم، عمل می‌کنند و مخاطب آنها نیز این حقیقت را به راحتی نمی‌تواند کشف کند؛ و دوم آن که در چنان کشورهایی، خوانندگان و بخصوص افرادی که مورد نقد و انتقاد واقع می‌شوند عملاً هم تحمل بیشتری برای خواندن و شنیدن انتقادات وارده دارند و هم زمانی که در مقام پاسخگویی برمی‌آیند، سعی می‌کنند با دلیل و منطق و برهان قابل قبول و حتی‌الامکان به دور از هیاهوهای مطبوعاتی، به اصل مطلب بپردازند (و این قضیه هم بیشتر در مورد مباحث صرفاً ادبی و هنری و به اصطلاح فنی صدق می‌کند وگرنه شیوهٔ عملکرد ژورنالیسم غربی دقیقاً همان چیزی است که ما سعی می‌کنیم ـ به خواست خداوند ـ از آن پرهیز کنیم و اگر احیاناً خلاف این ادعا، در ادبستان وجود داشته ناشی از حجم زیاد کار و نوع فعالیت «مطبوعاتی» است که بیش از سایر مشاغل در معرض اشتباه و عدم شناخت صحیح قرار می‌گیرد.)

با تمام این تفاصیل، از آن «دوست بسیار صمیمی»ام می‌پرسم: چه اشکالی دارد که نویسنده‌ای براساس آنچه بدان باور و اعتقاد دارد، مطلب یا مقاله‌ای در نقد فرد یا کتاب یا یک جریان ادبی بنویسد. ادبستان هم زمانی که مطلبی از این دست را چاپ می‌کند، طبق قانون مطبوعات جمهوری اسلامی و عرف و اخلاق پسندیدهٔ روزنامه‌نگاری حق پاسخگویی را برای فرد موردنظر محترم می‌داند و چاپ نامه‌ها و مطالب سراسر انتقادی علیه ادبستان نیز (در شماره‌های گذشته) دلیلی بر این مدعاست؛ و از طریق چاپ و انتشار کلیهٔ دیدگاههای منطقی و مستدل است که می‌توان بذر آگاهی و شناخت (و البته تحمل) بیشتر را در جامعهٔ فرهنگی کشور پاشید.

پیام دیگر این که کاش «دوست بسیار صمیمی» ما، در نامهٔ خودشان نام و نشانی باقی می‌گذاشتند تا پاسخی کتبی هم برایشان ارسال می‌کردیم.

ضمناً از همین شماره، ستون نامه‌های رسیده را راه انداختیم، و مطلب ارسالی آقای صفری نیز به بخش بررسی مقالات ارسال شد.

سردبیر و مدیر مسئول ادبستان

برای استاد

محمدرضا (سیاوش)

شجریان

سیاووشی

ای دُهل‌زَن، باز چاووشی کنیم
با سیاووشان، سیاووشی کنیم
بی‌تو در شهر بزرگ زمزمه
من کنار حسرتم، تو با همه
تو کنار ابر و بارانی و رُود
پیش پایت عشق دائم در سجود
پنجگاهِ راست، دَر دستان توست
شورش ماهور، بَر جولان توست
ای سفرهای تو، از دل تا خدا
در بهار عاشقی، عطری رها
ای تو از من دور، از من تا صدا
ای جهانی در صدایت آشنا
ای تو درمانِ دلِ عاشق تَران
با من این ترجیع زیبا را بخوان:
ای دُهل‌زَن، باز چاووشی کنیم
با سیاووشان، سیاووشی کنیم

حسین رجبی ـ کازرون



نامه‌های رسیده

مجید بالدران (قزوین) ـ ابوالحسن صفاجو (آران کاشان) ـ زهرا مقدسی (اراک) ـ داوود تقلایی (قزوین) ـ محمود آیتی (بهبهان) ـ حسن زیبای سندی (فومن) ـ غلامعلی خاکسار ابهری (ابهر) ـ آرش ذوالقدر (کازرون) ـ پژک صفری (آباده) ـ مهیار شادروان (تهران) ـ جلال‌الدین عباسی (تهران) ـ لیلا مغربی (زنجان) ـ محمدرضا دل گرام‌نژاد (تهران) ـ رفیع افتخار (بدون آدرس) ـ محمد قولی‌میاب (تهران) ـ اسماعیل حسینلو (آبیک) ـ فرزاد رضایی یالف (بابل) ـ ناصر خطیبی (تهران) ـ محسن احمدی (بروجن) ـ سعید جهانپولاد (آبیک) ـ سیدمحسن کاظمی‌تبار (امیرکلا) ـ حسن نجار (کرمانشاه) ـ احمد محمدقلی (زنجان) ـ عباس عبیری (قم) ـ علیرضا حکمتی (نور) ـ اکبر بخارایی (بدون آدرس) ـ تقی نیک‌روش (کاشان) ـ نصرت‌الله پاکزاد (همدان) ـ علی عبدالرضایی (تهران) ـ احمد حبیبی (بستک هرمزگان) ـ فرامرز تالانک (مسجد سلیمان) ـ محمدرضا طغرایی سمیرمی (سمیرم) ـ فرزاد اسلامی (تهران) ـ اسماعیل زرعی (کرمانشاه) ـ داود امیری (تهران) ـ محمود کامیاب (رشت) ـ اسماعیل افتخارجو (شهری)

اجرای آثاری از دورژاك، بیزه و مرتضی حنانه

منوچهر صهبایی موسیقیدان برجسته ایرانی که بارها ارکسترهای بزرگ جهان را رهبری کرده است، در روزهای ۱۹ تا ۲۱ مهرماه چند اثر کلاسیك را در فرهنگسرای بهمن همراه با ارکستر بزرگ اجرا کرد. صهبایی این بار سمفونی شماره ۸ دورژاك، کارمن از ژرژبیزه و کاپریس اثر مرتضی حنانه را اجرا کرد. روز ۲۵ مهرماه مصادف با چهارمین سالروز درگذشت استاد بزرگ موسیقی ایران، مرتضی حنانه بود و صهبایی به همین مناسبت یکی از زیباترین آثار او را که قبلا در خارج از ایران نیز اجرا شده است، در این برنامه با شیوه ای تازه اجرا کرد. منوچهر صهبایی رهبر ارکستر سالها به عنوان سولیت ابوا با ارکستر سمفونیك و ارکستر اپرای تهران همکاری داشت. وی



در سالهای آخر اقامت خود در تهران استاد اُبوا در کنسرواتوار و دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران بوده و تکنولوژی ابوا را در کنسرتهای متعدد ارکستر سمفونیك تهران و ارکستر مجلسی صدا و سیما به عهده داشت. وی در سال ۱۳۵۴ برای فراگیری رهبری ارکستر و ادامهٔ تحصیلات و تحقیقات در زمینهٔ موسیقی عازم پاریس شد و پس از مدتی رهسپار استراسبورگ شده، در کنسرواتوار آن شهر به مدت چهار سال به رهبری ارکستر پرداخته و در کنار آن به تحصیلات خود در زمینهٔ شناخت موسیقی و آماده کردن فوق لیسانس سولیتی ابوا نزد پروفسور هانس هولیگر ـ که در حال حاضر از بزرگترین نوازندگان ابوا و آهنگسازان به شمار می آید ـ به مدت دو سال به تحصیل مشغول بود.

منوچهر صهبایی به سال ۱۳۵۵ در مسابقهٔ ویرتئوزتید در پاریس شرکت کرده، جایزهٔ اول این مسابقه و لیسانس کنسرت را دریافت کرد. وی در سال ۱۳۶۰ برای تدریس در اتریش به شهر فلدکرش دعوت شد و در همین سال درجهٔ پروفسوری از طرف دولت اتریش به وی اهدا شد.

منوچهر صهبایی در کنار فعالیتهای هنری خود به تحقیقات وسیعی در زمینه‌های موسیقی شناسی، جامعه شناسی و فلسفه در دانشگاه زوریخ پرداخته و در سال ۱۳۷۱ به اخذ درجهٔ دکترا از این دانشگاه نایل آمد.

من هم حرفهایی دارم

به مناسبت روز جهانی کتاب کودك ۱۳۷۲ (۱۹۹۳) که امسال شورای کتاب کودك عهده‌دار برگزاری آن در سراسر جهان بود، مراسم ویژه ای برای کودکان و نوجوانان و خانواده های آنان با نام «من هم حرفهایی دارم» از سوی این موسسه در تاریخ ۲۲ شهریور در سالن اجتماعات کتابخانهٔ حسینیه ارشاد برگزار شد. نکتهٔ قابل توجه در این مراسم حضور کودکان و نوجوانان به عنوان برگزار کنندگان اصلی این جلسه بود. در حدود ۱۰۰ کودك و نوجوان به عنوان راهنما، مهماندار، فیلمبردار، عکاس و... مشغول فعالیت بودند.

مجری و هیات رییسه جلسه نیز از خود کودکان و نوجوانان انتخاب شده بودند.

در واقع جلسهٔ «من هم حرفهایی دارم» جلسه ای بود تا خانواده‌ها، والدین و شاید هم بسیاری از مسئولان از حرفها و دردلهای کودکان و نوجوانان این سرزمین باخبر شوند.

در این مراسم نوشتهٔ ۳۰ نفر از کودکان و نوجوانان که منتخبی از نوشته‌های ۳۰۰ نفر از کودکان و نوجوانان سراسر کشور بود خوانده شد. می توان گفت همهٔ نوشته‌ها زنگ خطری برای دنیای بزرگسالی و ما بزرگسالان بود. کودکان از تنهایی، ترس، تحقیر، از مدرسه‌ها که تبدیل به کابوس شده‌اند، از جنگ، آلودگی هوا، فرق گذاشتن بین دختر و پسر، غرور بی‌جای بزرگسالان و... حرف زدند. در پایان مراسم نیز قطعنامهٔ یازده ماده‌ای از طرف برگزار کنندگان مراسم قرائت شد.

نخستین زن آمریکایی برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات

آکادمی سوئد «تونی موریسون» از آمریکا را به عنوان برنده جایزه نوبل ادبیات سال ۱۹۹۳ معرفی کرد.

خانم تونی موریسون در سال ۱۹۳۱ در شهر «لورن» در ایالت «اوهایو» در یك خانواده کارگری که چهار فرزند داشت، به دنیا آمد. وی دهمین برنده آمریکایی یك جایزه نوبل ادبیات و دویست و ششمین برنده آمریکایی جایزه نوبل است.

خانم موریسون علاوه بر دریافت لوح، جایزه ۸۳۷ هزار و ۵۰۰ دلاری را در مراسمی که روز ۱۰ دسامبر (مصادف با روز درگذشت آلفردنوبل در سال ۱۸۹۶) در استکهلم برپا می شود، دریافت خواهد کرد.

همچنین آسوشیتدپرس اقدام به معرفی ۸ زنی کرده است که تاکنون برنده جایزه نوبل ادبی شده‌اند. اسامی این زنان به شرح است:

- سلاما لاگرلوف اهل سوئد، سال ۱۹۰۹.
- گرازیا میدسانی با اسم مستعار گرازیادلدا اهل ایتالیا، سال ۱۹۲۶.
- سیرگرید آندست اهل نروژ، سال ۱۹۲۸.
- پرل باك با اسم مستعار پرل والش، اهل آمریکا، سال ۱۹۳۸.
- گابریل میسترال با اسم مستعار لوسیا گودوی آلکاگا اهل شیلی، سال ۱۹۴۵.
- نلی ساچز، آلمانی الاصل، ساکن سوئد، سال ۱۹۶۶ به طور مشترك.
- نادین گوردیمر اهل افریقای جنوبی، سال ۱۹۹۱.
- تونی موریسون اهل آمریکا، سال ۱۹۹۳.

خانهٔ «ون گوگ» به موزه تبدیل شد

آخرین خانه «ونسان‌ون‌گوگ» نقاش برجستهٔ هلندی به یك موزه تبدیل شد. این خانه که بدون اسباب و اثاثیه است و تنها با تابلوهای نقاشی بر روی در و دیوار آن تزیین شده است، جایی است که صد سال پیش «ون گوگ» خود را با شلیك گلوله در آن مجروح کرد و دو روز بعد جان سپرد.

یکی از نقاشان به نام «دومینیکوجارلزجتیس» این خانه را که «ون گوگ» تنها در آن هفتاد روز زندگی کرد، با هزینه ۱/۵ میلیون دلار بازسازی کرده است.

این خانه در روستای آرام «اورسوروواز» واقع در سواحل رودخانه اوواز در ۳۲ کیلومتری شمال پاریس قرار دارد.

محسن نوری نجفی جایزه ویژه «طنز در هنر» ایتالیا را بدست آورد

هفدهمین بینال بین المللی «طنز درهنر» تولنتینو ایتالیا با شرکت هنرمندان کاریکاتوریست از تمامی جهان در سپتامبر ۱۹۹۳ برگزار گردید که سیدمحسن نوری نجفی نقاش و کاریکاتوریست کشورمان از جمله برندگان «جایزه ویژه» این مسابقه شد.

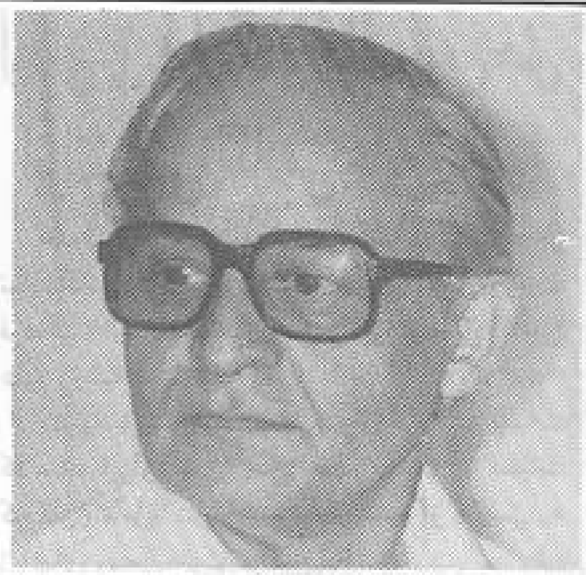
نوری نجفی که چندین جایزه بین‌المللی را در رشته کاریکاتور تاکنون از آن کشورمان کرده است، در سال گذشته نیز جایزه ویژه و با ارزش نمایشگاه یومیوری شیمبون (ژاپن) را تصاحب کرد.

نوری نجفی طراح و کاریکاتوریست روزنامه کیهان جایزه خود را توسط یکی از کاریکاتوریستهای ایتالیایی که به دعوت نمایشگاه دو سالانه تهران به ایران آمده بود، دریافت کرد.

کنسرت آموزشی گیتار کلاسیك

برنامهٔ موسیقی کلاسیك به منظور معرفی گیتار کلاسیك به کوشش سیمون آیوازیان در روزهای ۲۳ تا ۲۵ مهرماه در تالار رودکی برگزار شد.

اجرای قطعاتی از آهنگسازان کلاسیك با سازهای گیتار و فلوت را خندان برکشلی، آناهیتا رضوانی، مجید سنیکی، بابك قلسفی و کیوان میرهادی‌زاده به عهده داشتند.



برگزاری مراسم روز جهانی موسیقی در پرتغال

مراسم روز جهانی موسیقی در روز نهم مهرماه (اول اکتبر) در کشور پرتغال برگزار شد.

شورای جهانی موسیقی که برگزار کننده این مراسم بود سازمانی بین‌المللی وابسته به یونسکو است که با هدف ترویج همکاریهای فرهنگی از طریق موسیقی، کمک به اشاعه موسیقی و تشویق آفرینش در این هنر در سال ۱۹۴۹ در پاریس تشکیل شده است.

مطالعه و تحقیق در زمینه موسیقی، گردآوری آثار موسیقی جهان و مطالعه در زمینهٔ مسایل و مشکلات اجتماعی موسیقیدانها از دیگر فعالیتهای این شورا در کنار برگزاری کنگره‌ها و سمینارهای مختلف است.

اکثر کشورها در روز جهانی موسیقی برنامه‌های متعددی برگزار می کنند، در ایران نیز کمیته موسیقی وابسته به کمیسیون ملی یونسکو با همکاری حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، واحد موسیقی صدا و سیما و مرکز سرود و آهنگهای انقلابی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با اجرای برنامه‌های موسیقی مراسم روز جهانی موسیقی را گرامی داشتند.

کتاب «وضع کودکان جهان» منتشر شد

صندوق کودکان سازمان ملل متحد (یونیسف) در تهران، کتاب «وضع کودکان جهان» (۱۹۹۳) را منتشر کرد.

این کتاب نوشته «جیمز.پی.گرانت» مدیر اجرایی دفتر صندوق کودکان سازمان ملل متحد(یونیسف) است که توسط فاطمه محررصفایی به فارسی ترجمه شده است.

در این کتاب، مسایل مربوط به تغذیه، بهداشت و آموزش کودکان، تنظیم خانواده، شاخص های مردم شناسی ـ اقتصادی و نرخ پیشرفت آنها مورد بررسی قرار گرفته است.

نخستین اجرای عمومی ارکستر مضرابی

در روزهای ششم تا دهم مهرماه، نخستین اجرای عمومی ارکستر بزرگ مضرابی به رهبری حسین دهلوی در تالار وحدت برگزار شد.

حسین دهلوی که خود پایه گذار این ارکستر بزرگ است، برای اولین بار ۷۰ نوازندهٔ سازهای سنتی را یکجا گرد آورده است.

بازسازی خانهٔ گوته

خانهٔ یوهان ولفگانگ گوته شاعر سرشناس آلمانی در شهر «وایماد» دوباره برای دیدن علاقه‌مندان بازگشایی شده است. در مرمت منزل گوته شرایط و فضای خانه به شکلی ویژه و همانند زمانی که گوته در آن خانه می‌زیسته دوباره سازی شده است.

تألیف کتاب مرجع تعلیم و تربیت

بیش از یکسال است که گروهی مرکب از ۱۲۰ نفر از کارشناسان، دانشجویان، مربیان و علاقه‌مندان به کودك و تعلیم و تربیت آنان مشغول تهیه کتاب مرجعی برای آموزش پیش از دبستان هستند.

این کتاب مرجع با حجمی بیش از ۴۰۰۰ صفحه در ۸ جلد سرشار از دیدگاههای مدرن در حوزهٔ آموزش و پرورش پیش از دبستان است. یکی از ویژگیهای عمدهٔ این کتاب، منطبق شدن آموزش براساس نیازهای کودکان است. به طوری که در این نظام آموزشی خود کودکان تعیین کننده مطالب و مواردی باشند که می خواهند یاد بگیرند. این دیدگاه در حقیقت گذار از یك تفکر سنتی به جریانی فعال و مدرن از آموزش و پرورش است.

جلد دوم فرهنگنامه کودکان و نوجوانان

شورای کتاب کودك اعلام کرد، جلد دوم فرهنگنامه کودکان و نوجوانان در اسفندماه ۱۳۷۲ منتشر خواهد شد. این جلد شامل ۳۲۲ مقاله، ۴۲ نقشه و بیش از ۷۰۰ تصویر و جدول است.

برندگان نخستین نمایشگاه بین‌المللی کاریکاتور

برگزیدگان نخستین نمایشگاه بین‌المللی کاریکاتور، طی مراسمی در موزه هنرهای معاصر معرفی شدند. در این مراسم دکتر لاریجانی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، چندتن از شعرا و نمایندگان خارجی و جمعی از هنرمندان حضور داشتند. نتایج اعلام شده از سوی هیات داوران نمایشگاه به این شرح است:

۱ـ میخاییل زلاتکفسکی از روسیه. ۲ـ علی جهانشاهی از ایران. ۳ـ جیونی آکی شجه از ژاپن. ۴ـ اولگ اسمال از اوکراین. ۵ـ برنارد وفاکت از آرژانتین.

پنج برگزیده اول نمایشگاه هریك هزار دلار و لوح افتخار نمایشگاه را دریافت کردند و به پنج برگزیده دوم نیز لوح افتخار اهدا شد. پنج برگزیده دوم داوران عبارتند از: «پیری اسلیوا» از جمهوری چك، «گلیگور کوستوفسکی» از مقدونیه، «فرزاد دلجوی توحیدی» از ایران، «لنوپیار وسیسی» از رومانی، «ایوان هرامیا» از کرواسی. موزه هنرهای معاصر تهران نیز جایزهٔ مخصوص یك هزار دلاری خود را به «پاول بوتزاتو» از رومانی اهدا کرد.

«سارا» بهترین فیلم فستیوال سن سباستین

فیلم سارا، کار داریوش مهرجویی به همراه فیلم ابتدا و پایان به کارگردانی آرتور و ریپستین از مکزیك جایزه اول فستیوال بین‌المللی فیلم سان سباستیان را در بخش اصلی به خود اختصاص داد.

نیکی کریمی بازیگر نقش اول فیلم سارا نیز جایزه نقره‌ای جشنواره را دریافت کرد. فیلم سارا که در اولین و دومین روز چهل و یکمین فستیوال فیلم سان سباستیان در چند نوبت به نمایش درآمد، مورد استقبال هنردوستان قرار گرفت و منتقدان از آن به عنوان یك فیلم خوب و با کارگردانی قوی یاد کردند.

ایران و تایوان تنها کشورهای آسیایی بودند که فیلمهای آنها موفق شد در این فستیوال به نمایش درآید.

فیلمهای کیارستمی در جشنواره ریمینی



در بخشی از ششمین جشنواره ریمینی (ایتالیا) که تحت عنوان بزرگداشت عباس کیارستمی از تاریخ ۲۶ شهریور تا اول مهرماه برپا شده بود، تعدادی از فیلمهای این فیلمساز به نمایش درآمد. عناوین برخی از این آثار عبارتند از: نان و کوچه، دوراه حل برای یك مساله، مسافر، دندان درد، اولی‌ها، مشق شب، خانه دوست کجاست؟، و...

ترسیم ۲۱۰ تابلو نقاشی در ۲۴ ساعت

یک جوان اسپانیایی با ترسیم ۲۱۰ تابلو نقاشی در یک شبانه روز رکورد جهانی نقاشی تابلو را شکست.

به نوشته روزنامهٔ آ.ب.ث «خواکین ارنائو» نقاش پرکار اسپانیایی، در طول ۲۴ ساعت کار مداوم، ۲۱۰ تابلو رنگ روغن معادل ۹۲ متر مربع نقاشی کرد، وی با این کار رکورد جهانی خود را که در سال گذشته کسب کرده بود، بار دیگر شکست.

«خواکین» در سال ۱۹۹۲ با ترسیم ۲۰۴ تابلو، نام خود را در کتاب جهانی رکوردها ثبت کرد.

در طول یک شبانه روز کار نقاش ۳۵ ساله که در یک هتل شهر کاستیون برگزار شد شش نفر وکیل متناوباً کار نظارت بر فعالیت وی را به عهده داشتند. وی هر سه ساعت یک بار پانزده دقیقه را به استراحت و تغذیه اختصاص می‌داد.

نمایشگاه نقاشی و مجسمه در موزه متروپولیتن

موزه متروپولیتن نیویورک نمایشگاهی از مجموعه آثار هنری قرن ۱۹ اروپا برگزار کرد. ۲۰ سالن برای گالریهای نمایش دهنده ساخته شده که مجموعه وسیع موزه را در معرض دید تماشاگران می گذارند. این مجموعه شامل نقاشیهای کلاسیک، امپرسیون و پست امپرسیون و همچنین مجسمه‌های استثنایی است.

«فیلیپ دومانتبلو»، مدیر موزه، می گوید دو سال کار مداوم و شاق لازم بود تا این گالریها به اتمام برسند. به گفته او بیش از ۲۲۰ نقاشی به سبک امپرسیون و مجموعاً ۲۵۰ نقاشی گردآوری شده‌اند که نشانگر سبک‌های رایج قرن ۱۹ هستند. در واقع می توان گفت که موزه جدیدی برای شهر نیویورک ساخته شده است.

در این نمایشگاه، مجموعه متعلق به «والترآننبرگ» بخش مهمی را تشکیل می‌دهد. ۵۳ نقاشی که از وی و همسرش به امانت گرفته شده‌اند، تا ماه دسامبر به نمایش گذاشته خواهند شد. پیش بینی می شود پس از مرگ «آننبرگ» این نقاشیها در اختیار موزه قرار گیرند. مجموعه موزه از جمله شامل ۱۵ اثر از مانه،

بیش از ۶۰ نقاشی از دگا، ۲۰ اثر از سزان و بیش از ۴۰ نقاشی از مونه است. موزه همچنین ۱۷ اثر وان گوگ را هم به نمایش گذاشته است که بعضی از آنها، کار سال آخر زندگی او هستند. «دومانتبلو» می گوید: یک هدف عمده موزه، ایجاد زمینه مناسبی برای نمایش آثار هنری است.

«چکمه» و «مسافران» در جشنواره جشنواره‌های تورنتو

در هجدهمین دورهٔ جشنواره‌های فیلم تورنتو که از ۱۸ تا ۲۷ شهریور ماه به صورت غیر رقابتی در کانادا برگزار شد سینمای ایران با دو فیلم «چکمه» به کارگردانی محمدعلی طالبی و «مسافران» به کارگردانی بهرام بیضایی شرکت داشت.

تصویب فیلمنامهٔ «اشك کوسه»

فیلمنامهٔ «اشك کوسه» نوشتهٔ صادق کرمیار داستان نویس و روزنامه نگار، به تصویب رسید. صادق کرمیار با این فیلمنامه وارد جرگه فیلمنامه‌نویسان کشور شد.

داستان «اشك کوسه» ماجرای زندگی یك شکارچی کوسه اهل آبادان است که پسرش در بصرهٔ عراق زندگی می کند و او برای آوردن پسر و نجات او از دست عراقیها، به اقداماتی دست می‌زند که خطرات مرگباری در کمین اوست و ماجراهایی که هنگام حرکت او به سوی بصره اتفاق می‌افتد به داستان هیجان بیشتری می بخشد.

جشن دویستمین سالگرد تأسیس موزهٔ لوور

۲۷ آبان ماه مردم پاریس دویستمین سالگرد تأسیس موزهٔ لوور را جشن خواهند گرفت. هفته نامه ابزرواتور چاپ پاریس به همین مناسبت روی جلد خود تابلوی «لبخند ژوکوند» را که در این موزه نگهداری می شود چاپ کرده است.

اجرای موسیقی درحوزه هنری

یك گروه موسیقی سنتی در روزهای ۲۳ تا ۲۵ مهرماه در تالار اندیشه حوزه هنری برنامه اجرا کرد.

این گروه متشکل از: کریم صالح عظیمی، داوود آزاد، هادی منتظری و مهرداد اعرابی بود.

موسیقی اصیل ایرانی در نمایشگاه بین المللی

برنامهٔ موسیقی اصیل ایرانی در روزهای ۲۸ تا ۳۰ مهر ماه در نمایشگاه بین المللی اجرا شد. در این برنامه جلال ذوالفنون، محمد موسوی، احمد خاك طینت، کامیار محبت و حسام‌الدین سراج شرکت داشتند.

خوشا به حال پاکدلان

با کوشش و تلاش مجموعهٔ فرهنگی و هنری مسجد حضرت رسول اکرم(ص) و با همکاری هنرمندان سینما، آقایان: محمد علی کشاورز، هادی مرزبان، ایرج راد و خانمها: گلاب آدینه و ژاله علو پس از یك ماه تلاش و آموزش بازیگری، فن بیان و کارگردانی، دورهٔ اول را به پایان رساندند. در این مدت بچه‌های تئاتر فرهنگی فیلمنامهٔ سی دقیقه‌ای «خوشا به حال پاك دلان» به کارگردانی عسگر جدی و نویسندگی اصغر کاظمی را جلو دوربین بردند.

اهدای ۲ هزار جلد کتاب به بخش ایرانشناسی آکادمی علوم روسیه

حدود ۲ هزار جلد کتاب به نمایش درآمده در نمایشگاه بین‌المللی کتاب مسکو از سوی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به بخش ایرانشناسی آکادمی علوم روسیه اهدا شد.

کتابها با بیش از پانصد عنوان در زمینهٔ ادبیات کلاسیك ایران، دین، هنر، خط، نقاشی و ادبیات کودکان شامل کتابهای ترجمه شده از فارسی به زبانهای روسی، ترکی و گرجی است.

این اقدام در ادامهٔ گسترش همکاریهای وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با بخش‌های ایرانشناسی و زبان و ادبیات فارسی کشورهای عضو جامعه کشورهای مستقل مشترك المنافع صورت می گیرد.

برگزاری دوازدهمین نمایشگاه بزرگ کتاب ناشران ایران در اصفهان

نمایشگاه بزرگ کتاب ناشران ایران از بیست و نهم شهریور تا سوم مهرماه جاری در شهر اصفهان برگزار شد.

در مراسم افتتاح این نمایشگاه، دکتر لاریجانی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی طی سخنانی گفت: برپایی نمایشگاه کتاب در تمام استانهای کشور در اولویت برنامه‌های وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی قرار دارد.

در این نمایشگاه که در محل باغ غدیر اصفهان و در مساحتی بالغ بر ۵ هزار متر مربع برپا شده بود، تسهیلاتی از قبیل خرید دولتی کتاب از ناشران شرکت کننده و اهدای جوایز برای بازدید کنندگان در نظر گرفته بودند.

همچنین در کنار این نمایشگاه، ایستگاه نقاشی کودکان، برگزاری شب شعر، شبی با قرآن، مسابقات استان شناسی، خوشنویسی، نقاشی و سمیناری در خصوص مسائل کتاب و نشر و فرهنگ برگزار شده بود.

تشکیل شورای موسیقی در فرهنگسرای بهمن

شورای موسیقی فرهنگسرای بهمن مرکب از تعدادی از برجستگان موسیقی کشور تشکیل شد.

این شورا، گسترش و تعمیق هنر ارزشمند موسیقی، کشف استعدادهای جوان و هدایت آنان، برگزاری مسابقات مختلف در زمینهٔ نوازندگی، آهنگسازی - رهبری و... را در رأس اهداف خود قرار داده است و کوشش خواهد کرد که برنامه‌های موسیقی فرهنگسرای بهمن در مسیری هدفمند و با هدف ارتقای کیفیت آثار و رشد دانش مخاطبان قرار گیرد.

ریاست شورای موسیقی به عهدهٔ بهروز غریب‌پور، مدیرعامل فرهنگسرای بهمن است.

برگزاری اولین جشنواره بین‌المللی عکس، کاریکاتور و طرحهای گرافیکی ورزشی

اولین جشنواره بین‌المللی عکس، کاریکاتور و گرافیک که بمدت یکماه (۱ تا ۳۰ مرداد ماه ۷۲) در کوی دانشگاه تهران برپا بود طی مراسم اختتامی در آمفی تئاتر دانشگاه تربیت مدرس با حضور آقایان جعفر حسین‌زاده سرپرست و دبیر جشنواره، مهندس مسلمی سرپرست کوی دانشگاه و حمیدی سرپرست المپیاد و همینطور جمعی از هنرمندان با اعلام برندگان سه بخش جشنواره به کار خود پایان داد.

هیأت داوران در سه بخش عکس، کاریکاتور، و گرافیک قضاوت خود را طی چند مرحله انجام داد و نفرات برتر را به شرح ذیل اعلام نمود:

الف ـ بخش عکس:

هیأت داوران بخش عکس متشکل از آقایان محمود کلاری، بهمن جلالی، علی قلمسیاه و سیف‌ا... صمدیان ضمن تقدیر و تشکر از برگزاری چنین حرکتهای فرهنگی و هنری خواستار تداوم این حرکت در مقطع‌های بعدی جشنواره شدند.

داوران بخش عکس پس از بررسی ۱۷۳۵ اثر از صد و نوزده عکاس نفرات برتر را بشرح ذیل اعلام میدارد:

بخش مسابقه با موضوعات مسائل جوانان، فقر و غنا، سیاست، اجتماع و فرهنگ و علوم

مقام اول، لوح تقدیر، دیپلم افتخار به همراه ۲½ سکه بهارآزادی به آقای مسعود خامسی پور با عنوان مسائل جوانان

مقام دوم لوح تقدیر، دیپلم افتخار به همراه ۱½ سکه بهار آزادی به آقای مهدی منعم

مقام سوم مشترک، لوح تقدیر و دیپلم افتخار به همراه مجموعاً چهار سکه ربع بهار آزادی به آقایان مسعود مراد سلیمی و محمود مروتی

لوح تقدیر و دیپلم افتخار به آقای محمد جباری به خاطر کاندید در بخش مسابقه

لوح تقدیر و دیپلم افتخار به خانم مژگان پارسا مقام بخاطر کاندید در بخش مسابقه

لوح تقدیر و دیپلم افتخار به آقای سید عباس سجادی در موضوع عکاسی اجتماعی

بخش ویژه ورزشی:

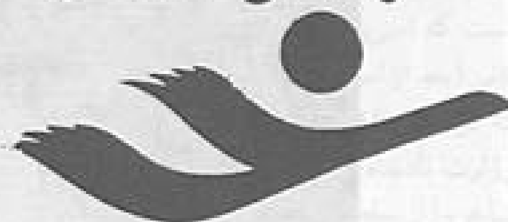
۱ـ مقام اول، لوح تقدیر، دیپلم افتخار به همراه ۲½ سکه بهار آزادی به آقای علی کاوه با عنوان ورزش قهرمانی

۲ـ مقام دوم، لوح تقدیر، دیپلم افتخار به همراه ۱½ سکه بهار آزادی به آقای مهدی منعم با عنوان ورزش معلولین.

۳ـ مقام سوم مشترک، لوح تقدیر، دیپلم افتخار به همراه مجموعاً چهار سکه ربع بهار آزادی به آقای یوسف زینال زاده با عنوان معلولین و المپیک بارسلون و آقای مسعود خامسی پور با عنوان مسائل جوانان و ورزش هیأت داوران بخش عکس لوح تقدیر و دیپلم افتخار را به ترتیب به آقایان: آرا آرطونیانس، حسنعلی امجدی مقدم، مجید خمسه، علی رهبر و جواد پورصمد اهدا می نماید.

ب ـ هیأت داوران (بخش کاریکاتور)

هیأت داوری بخش کاریکاتور که با حضور آقایان جواد علیزاده، حبیب صادقی و احمد عربانی تشکیل



یافته بود طی هفت مرحله قضاوت، نظر نهایی خود را به شرح ذیل اعلام داشتند.

الف ـ بخش ورزش:

در بخش ویژه از میان آثار ارسالی مقام اول، لوح تقدیر و دیپلم افتخار به همراه ۲½ سکه بهار آزادی به آقای بهمن رضایی با عنوان قهرمان در برابر میکرفون

ـ مقام دوم، لوح تقدیر و دیپلم افتخار به همراه ۱½ سکه بهارآزادی به آقای مسعود فقیر با عنوان نقش داوری در پیروزی قهرمان ـ مقام سوم، لوح تقدیر و دیپلم افتخار به همراه ۱ سکه بهار آزادی به آقای هادی نوده فراهانی باعنوان شنا در ورزش باستانی.

هیأت داوری ضمن تقدیر و اهدای دیپلم افتخار به افراد ذیل رتبه‌های چهارم تا یازدهم را به ترتیب به آقایان علی مریخی، علی کسائیان، محمد کاظم حسنوند، غلامحسین سهرابی، توکانیستانی، بهرام عظیمی، اسدالله بینا خواهی وهادی حاج کریم فرازی اهدا نمود.

ب ـ بخش آزاد

ـ مقام اول، لوح تقدیر و دیپلم افتخار به همراه ۲½ سکه بهار آزادی به آقای حسین خسروجردی با عنوان فقر و غنا.

ـ مقام دوم، لوح تقدیر و دیپلم افتخار به همراه ۱½ سکه بهار آزادی به آقای افشین سبوکی با عنوان موقعیت اجتماعی

ـ مقام سوم، لوح تقدیر و دیپلم افتخار به همراه ۱ سکه بهار آزادی به آقای محسن نوری نجفی با عنوان فقر و غنا

هیأت داوری بخش کاریکاتور ضمن تقدیر و اهدای دیپلم افتخار به افراد ذیل، رتبه‌های چهارم تا دهم را به ترتیب به آقایان مسعود شجاعی طباطبایی، محمد مهدی رسولی، محمد رفیع ضیایی، هادی نوده فراهانی، توکانیستانی، ENNERMAIKOC از ترکیه و میترا هوشیار از ایران اختصاص داد.

ج ـ بخش گرافیک

هیأت داوران که متشکل از آقایان قباد شیوا، ابراهیم حقیقی و ابوالفضل عالی است نظر خود را به شرح ذیل اعلام کرد:

الف ـ بخش گرافیک ورزشی

از میان آثار رسیده، هیات داوران ضمن تقدیر و توجه مخصوص از آقای فرشید ابراهیمی بخاطر شرکت جدی در کلیه بخشهای گرافیک ورزشی، آقای جواد ساروخانی را به عنوان نفر اول این رشته انتخاب کرده و لوح تقدیر، دیپلم افتخار به همراه ۲½ سکه بهار آزادی را به ایشان اهدا نمود. ضمن اینکه جایزه ویژه هیأت داوران به آقای فرشید ابراهیمی اهدا شد (لوح تقدیر، دیپلم افتخار به همراه ۱½ سکه بهار آزادی)

ب ـ بخش آزاد (پوستر)

ـ مقام اول، لوح تقدیر، دیپلم افتخار و ۲½ سکه بهار آزادی به پوستر آقای فردین پویان با عنوان همبستگی بشری

ـ مقام دوم، لوح تقدیر، دیپلم افتخار و ۱½ سکه بهار آزادی به پوستر آقای فرزاد ادیبی با عنوان نمایشگاه گرافیک

ـ مقام سوم، لوح تقدیر، دیپلم افتخار و ۱ سکه بهار آزادی به پوستر آقای سید مسلم کشفی با عنوان جهاد سازندگی

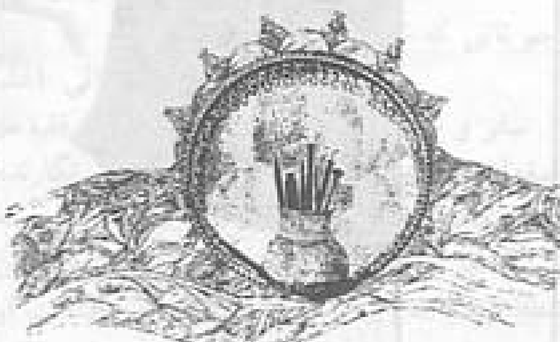
ج ـ بخش تصویرگری

ـ مقام اول، لوح تقدیر، دیپلم افتخار و ۲½ سکه بهار آزادی به خانم سهیلا بهکام باعنوان مدادها

ـ مقام دوم، لوح تقدیر و دیپلم افتخار و ۱½ سکه بهار آزادی به آقای بهرام عظیمی با عنوان توپ بالدار

ـ مقام سوم، لوح تقدیر و دیپلم افتخار و ۱ سکه بهار آزادی به خانم حمیده آبنوس باعنوان دوچرخه

مهر وطن



شاهد بریانی

همزمان با هفته کرمانشناسی از نوزدهم تا بیست و چهارم مهرماه شهر کرمان، مراسمی با عنوان «مهر وطن» بود. این مراسم شامل اجرای کنسرت مهر، موسیقی سنتی و دومین نمایشگاه آثار گرافیک مجید علم بود.

این برنامه با همکاری فرمانداری و موسسه فرهنگی ـ هنری «شایان» در تالار فارابی کرمان برگزار شد.

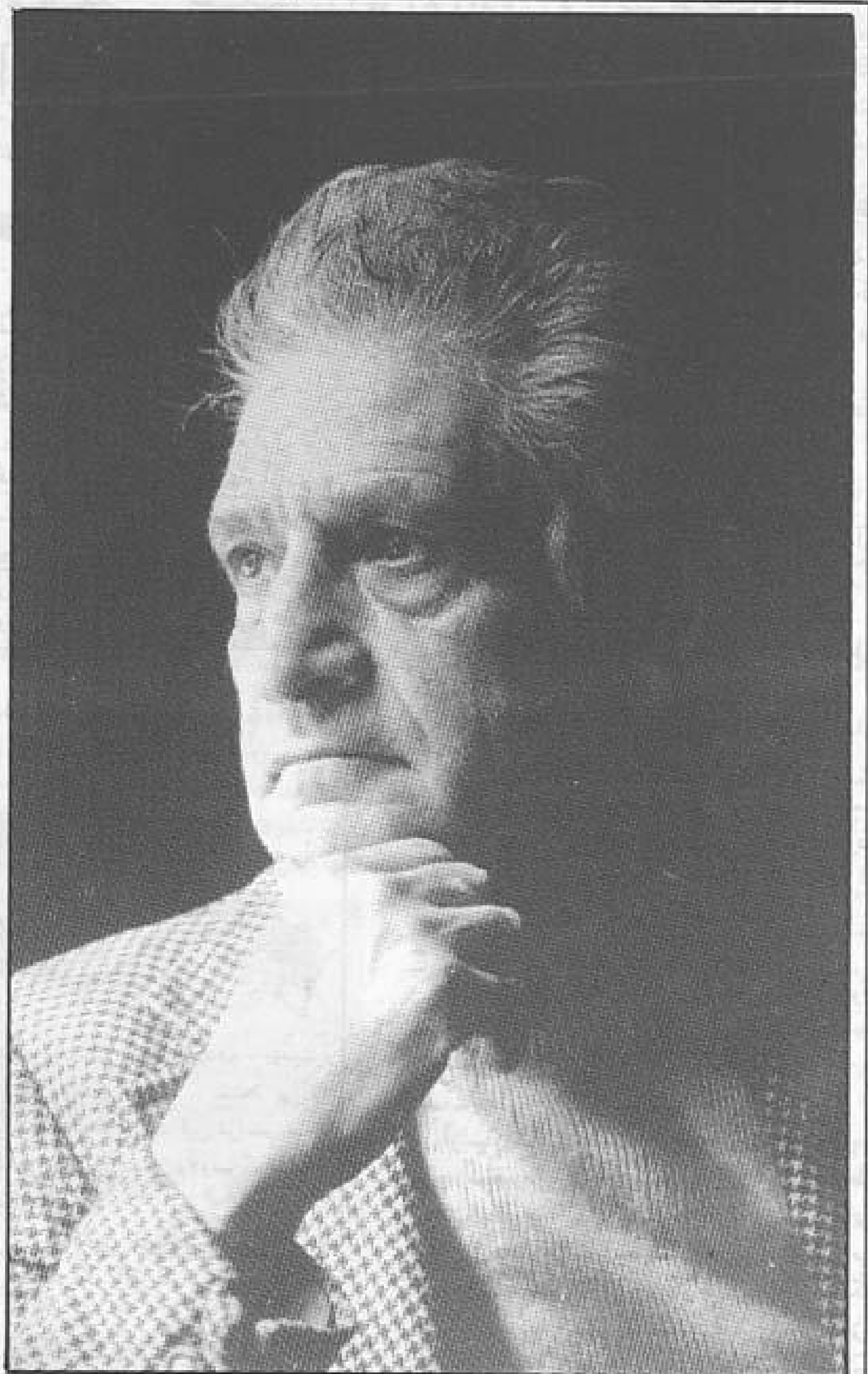
مدیر برنامهٔ مهر وطن گفت: نمایشگاه آثار گرافیک مجید علم شامل پوسترهایی برای جلب توریست است که با استفاده از نقوش و معماری کرمان تهیه شده اند. همچنین در کنار این پوسترها کارهائی چون جلد کتاب و مجلات و طرحهای انتزاعی و تصاویری با استفاده از تکنیکهای عکاسی ارائه شد. لازم به ذکر است که «مجید علم» فارغ‌التحصیل رشته گرافیک از دانشگاه هنر تهران است که در حال حاضر با موسسه اطلاعات، مجله فرهنگی ـ هنری ادبستان، مجله جوانان و فصلنامهٔ کرمان همکاری دارد. وی در چندین نمایشگاه گروهی در داخل و خارج از کشور شرکت داشته و این دومین نمایشگاه انفرادی وی است.

همزمان با برپائی نمایشگاه ارکستر مهر به سرپرستی محسن یزدی و چند گروه موسیقی سنتی برنامه اجرا کردند. خواننده ارکستر مهر رامین بیات و آهنگساز عماد توحیدی بود.

ضمنا قطعات زیر توسط ارکستر اجرا شد. سرود «ای ایران» شعر حسین گل گلاب، آهنگساز روح ا... خالقی و آهنگ کرمان شعر شاه نعمت ا... ولی و توران شهریاری.

دربارهٔ امیدی تهرانی

● دکتر نورانی وصال



امیدی تهرانی یکی از شعرای معروف اواخر قرن نهم هجری و فن وی قصیده سرایی است گو اینکه در غزل و رباعی و مثنوی نیز دستی دارد غزلیات و رباعیات مخصوصاً ساقینامه‌اش بر قدرت شاعری او گواه است. سبك قصیده‌سرایی امیدی به سبك شعرای متقدم مخصوصاً ظهیر فاریابی است قصاید امیدی گرچه از جهت انسجام همانند قصاید شعرای سلف است ولی نوآوریهای او صبغهٔ خاصی به اشعار وی داده است که جای جای ارباب تذکره بدان اشارت کرده‌اند. فخرالزمانی در تذکره میخانه می‌نویسد:

اشعار آبدار آن یگانه روزگار به مطالعه این ذره بی‌مقدار رسیده منظومات ایشان منشیانه است و بطرز ظهیر فاریابی حرف زده‌اند اگر چه بروش سلمان ساوجی نزدیك است و اما به از او سخن کرده چرا که در شعر سلمان ساختگی بسیار است و در اشعار ایشان مطلق ساختگی نیست. صاحب «نفائس‌المآثر» درباره ترجیح قصاید او برقصاید خواجه سلمان می‌نگارد: از دوست اسفزاری که از خوش‌طبعان روزگار است مشهور است که می‌گفتند اگر قصاید او را در میان قصاید خواجه سلمان بنویسند اگر کسی انتخاب نماید اشعار مولانا را نقل خواهد کرد صاحب مجموعه اشعار می‌نویسد (جنگ خطی مضبوط در کتابخانه ملك) امیدی هژده قصیده دارد، هژده هزار عالم نام کرده‌اند. البته باید تذکر داد که در این عصر، دیگر در ایران از صلات دوران غزنوی و سلجوقی خبری نیست. اگر عنصری به یك بیت صدبرده و بنده می‌یافت امیدی شاعر این عصر در قطعهٔ تقاضایی تمنای مقداری گندم برای خویش و در قطعهٔ دیگر تقاضای باری کاه برای اسب خود می‌نماید.

ای کریمی که در جهان کرم
کس چو تو صدربنده پرور نیست
مثل طبع تو هیچ دریائی
همچو رای تو هیچ اختر نیست
جگرم، یك دو لفظ من بشنو
گرچه وقت صداع چاکر نیست
باز تشریف بنده فرمودی
که از آن خلعتی نکوتر نیست
آن چنان جبه‌ئی و دستاری
که نظیرش بمصر و ششتر نیست
خود نگوئی چرا نپوشیده ست
خود نپرسی چراش برسر نیست
بگرو کرده‌ام که بی‌برگم
وزتو پوشیده حال چاکر نیست
موسم رسم بنده رفت و هنوز
هیچ از رسم او میسر نیست
هشت ماهی که خدمتت خواندم
که از آن به زکار دفتر نیست
گر زبهر قصیده بود عطا
این مگرزان قصیده کمتر نیست
پس بترکش بگویم و بردم
که مرا هیچ وجه باور نیست
مکن ای صدر، بنده را بنواز
که مرا راه جز بدین در نیست
زر بده گر نمیدهی دستار
جو و گندم بده اگر زر نیست

هر چه باشد بده که در خورد است
ورنه گر هست مطلقاً گر نیست
***
صائم‌الدهر اسبکی دارم
که بده روز روزه نگشاید
روز چون یوز خسته می‌خسبد
شب چو سگ پاس درهمی یابد
در رکوع است سال و مه لیکن
که گهی در سجود بفزاید
پاره‌ئی کاه ارزو کرده است
مدتی رفت و برنمیاید
روز عید است و هر کسی لابد
بطعامی دهن بیالاید
گر تفضل کند خداوندم
پاره‌ئی کاه خوش بفرماید
ورنه فتوی دهد که اندر شرع
روزه عید داشتن شاید

نام امیدی: نام مولانا امیدی خواجه ارجاسب بود. پدرش ریاست و کدخدایی قصبه تهران را داشت. نام پدرش بقول صاحب نفاس‌المآثر شیخ علی تهرانی بود و اباءعن‌جد از اکابر ولایت خود بوده‌اند. در لطایف‌نامه (ترجمه مجالس‌النفائس) نامش سعدالدین مسعودالامیدی ذکر شده ولی همانطور که مذکور شد نام اصلی وی ارجاسب بوده است. در ترجمه حکیم شاه محمد قزوینی از مجالس‌النفائس چنین آمده است: نام دو برادرش لهراسف و گشتاسف بوده است. (لهراسب بسیار خوش‌طبع بود اشعار جدوهزل بسیار دارد. مناظره ترك و گیلك و چغندرنامه او مشهور است) و به همین سبب امینی شاعر نام‌آور نام برادران او شنیده و خندیده گفته مولانا مادر تو شاهنامه بوده. و اما لقب و اسم سعدالدین مسعود و تخلص امیدی را از استاد خود ملاجلال دوانی دریافت کرد و چنانکه در لطائف‌نامه آمده در شیراز بدان نام مشهور شد ولی شهرت اصلی او به همان نام پدری است اما تخلصش چنانکه در همه جا مسطور است امیدی، و این تخلص چه در قصاید و چه در غزلها مکرر آمده است.

تحصیلات امیدی: امیدی در بهار عمر از وطن خود تهران بدارالعلم شیراز رفت و به سعادت خدمت جلال‌الدین محمد دوانی نایل آمد و در اندك مدتی از شاگردان مبرز او شد. بقوی تقی‌الدین صاحب عرفات‌العاشقین اکثر کتب متداول زمان خویش را خوانده مخصوصاً در علم طب بیشتر کوشید صاحب تذکره میخانه گوید: در جمیع علوم صاحب قدرت گردید چنانچه زبان از توصیف آن افصح المتکلمین عاجز و بیان از تعریف موزونیتش قاصر است لیکن در علم طب آنقدر مهارت بهم رسانید که هیچیك از شاگردان مولوی مذکور را در آن فن میسر نشد و پس از کسب کمالات به وطن خود تهران مراجعت نمود. ارباب تذکره مینویسند چون در زمره شاگردان ملاجلال‌الدین درآمد مولانای مذکور نام او را از ارجاسب به مسعود تبدیل کرد. شاه اسماعیل صفوی به مناسبتی نسبت به امیدی خشمناك شده دستور کشتن او را داد فخرالزمانی می‌نویسد: گویند که جاه و سامانی که لازمه اکابر است با ایشان بوده و اوقات خود همگی به صحبت و عشرت گذرانیده و همیشه فصحاء و شعراء از ایشان صله می‌یافته‌اند و مردم اهل را به طریقی رعایت می‌فرموده که خاطرخواه ایشان بوده باشد. امیدی دو دفعه از بیم کشته شدن از ری به سمرقند گریخته در آنجا سکونت اختیار کرد و در ضمن به تحصیل علم مشغول گردید. علت سخط پادشاه معلوم نیست اما همین قدر روشن است که امیریار احمد اصفهانی معروف به امیر نجم ثانی (بعد از امیر نجم زرگر نخستین وزیر شاه اسمعیل که در سال ۹۱۸ بدست عبیدالله ازبك کشته شد به وزارت پادشاه صفوی رسید) از او وساطت کرده عفو شاعر را از سلطان خواستار شد. شاه نیز امیدی را مورد عفو قرارداد. امیرنجم بوسیلهٔ پیکی شاعر را در سمرقند از این امر آگاه ساخت امیدی نیز قصیده‌ای که چند بیت آن ذیلاً نقل می‌شود سروده به طهران رهسپار گردید.

از کجا می‌رسی ای هدهد فرخنده قدم
ای تو تاج سروسر حلقهٔ مرغان حرم
بال افشانی تو در نظر منتظران
خوشتر از جلوه طاوس و شبستان ارم
مژده‌ها آوری از غیب به کاشانهٔ ما
همچو جبریل که آیات در آرد به حرم
چه نشان می‌دهی از مقدم جمشید نخست
چه خبر داری از اقبال سلیمان دوم
نجم ثانی که نباشد بدو کونش ثانی
ور دگر جا بود الله تعالی اعلم

سفر و توقف در اصفهان: از سفر و توقف در اصفهان در هیچ تذکره‌ای سخن نرفته ولی نگارنده ضمن تفحص در اشعار وی به چند قطعه برخورد که نشانه سفر شاعر به اصفهان است ولی گویا مردم آن خطه نسبت به وی بی‌مهری کرده در بزرگداشت او نکوشیده‌اند زیرا شاعر سه قطعه درهجای خلق اصفهان سروده که در زیر درج می‌شود.

به خدایی که هر که بندهٔ اوست
در دو عالم حقیقت آزادست
کاصفهان بی‌حضور مخدومان
اصفهان نیست وحشت آبادست
* * *
سگ به از مردمان اصفاهان
بوفاء و وفاق و بویه و دم
آن چنان بدخلان دون همت
همه از عالم مروت گم
همه درنده پوستین چون سگ
همه مردم گزای چون کژدم
زن و فرزندشان و یك جو زر
دل و جانشان و دانه گندم
بچه بتوان شناخت خرزانان
بدرازی گوش و گردی سم
این چه بخل است وین چه امساك است
هم عفی‌الله سگی مردم قم
پس دریغ آیدم چنین شهری
بگروهی همه چو دردی خم
مردمی اندرو مجوی ازانك
همه چیزی در اوست جز مردم
* * *
نفاق وبخل در اهل سپاهان
چنان در تشنگی چون ریگ دیدم
بزرگ وخردشان دیدم در ایشان
وفا در سگ کرم در دیك دیدم

سفر به کاشان: از مسافرت امیدی به کاشان نیز مانند سفر او به اصفهان در هیچ تذکره‌ای اشاره نشده است ولی قطعهٔ ذیل که وی دربارهٔ کاشان سروده حاکی از سفر شاعر به کاشان و توقف در آن شهر است.

نیست شهری چو خطه کاشان
به حقیقت زشهرهای عراق
که نیابی در او خسارت و بخل
که نبینی در او دروغ ونفاق
خواجگانی در او بنام و بننگ
هر یکی حاتمی علی‌الاطلاق
همه را سروری به استعداد
همه را خواجگی به استحقاق
هم خورنده ولی همه دشنام
هم دهنده همه و لیك طلاق

امیدی که با شاگردی نزد جلال دوانی مقام بلندی در ادب و حکمت بدست آورده بود شاگردانی نیز تربیت کرد که یکی افضل نامی است که در تاریخ مرگ شاعر از او ذکری به میان می‌آید، دیگر حیرانی نیشابوری است که از غزلسرایان معروف قرن دهم هجری است. پسر امیدی خواجه محمدطاهر رازی هم مانند پدر شعر می‌سروده و برادرزاده‌اش خواجه محمدشریف هجری طهرانی از غزلسرایان قرن دهم هجری است (این خواجه محمد شریف پدر اعتمادالدوله جهانگیری از اعیان دربار جهانگیر در هند و جد نورجهان بیگم ملکه معروف هندوستان است).

کشته شدن امیدی: ارباب تذکره متفقاً به کشته شدن امیدی بدست شاه قوام‌الدین نوربخشی بر سر باغ امیدآباد اشاره می‌کنند. تفصیل واقعه بدین قرار است که شاه قوام‌الدین نوربخشی پسر شاه شمس‌الدین بن شاه قاسم نوربخشی دراین دورو ریاست صوفیهٔ نوربخشی را داشت و بسیار با نفوذ بود و مریدان بسیاری گرد او جمع آمده بودند. وی مقام ارشاد را با سیاست درآمیخته با ساختن قلعه و جمع‌آوری مردان سپاهی باعث رعب اهالی ری گشته بود. با مخالفین خود بشدت رفتار می کرد و هر که علمی بر ضد او می افراخت به نوعی بدست یاران و مریدان او از بین می‌رفت. اقتدار وی تا زمان ورود شاه طهماسب صفوی به حضرت شاه عبدالعظیم ادامه داشت حسن بیگ روملو می‌نویسد: در اوائل جمادی‌الثانی درحین سعادت و کامرانی در حوالی تهران نزول نمود (شاه طهماسب اول) در آنجا حکم بر گرفتن امیر قوام‌الدین نوربخشی صدور یافت تفصیل این مجمل آنکه شاه قوام‌الدین نوربخشی از ژنده درویشی که خلعت جاودانی است برآمده پا از حد خود بیرون نهاده بطریق پادشاهان عالی تبار و خوانین ذوی‌الاقتدار سلوك می نمود و شب و روز باسگ و یوز در شکار بود و بطریق اکاسره و قیاصره حجاب در ابواب بیوت خود نصب کرده ایشان هیچ فردی از افراد انسانی را نمی گذاشتند که به مجلس او در آید و از هرکس اندك کاری که مرضی طبع او نبود سر میزد جمعی را شب بر سر او فرستاده به قتلش می‌آوردند.

چو تیره شود مرد را روزگار
همه آن کند کش نیاید بکار

در این اوان که اردوی همایونی در حوالی امامزاده واجب التعظیم امامزاده عبدالعظیم بود اهل ری چون سالها لگدکوب ظلم او (قوام‌الدین نوربخشی) بودند و

جانها به لب و کارد به استخوان رسیده بود از وی شکوه کردند بار اول آن جناب فضایل مآب قاضی محمدولد قاضی شکرالله که از بزرگان زمان به مزید ادراک و شیرین کلامی ممتاز ومستغنی بود، به تکلم درآمده گفت ای شاه قوام‌الدین شما پادشاهید یا درویش، وی جواب داد که من درویشم. حضرت قاضی فرمود که سبب ساختن قلعه و جمع آوری جبه و جوشن چیست، وی سکوت اختیار کرد، باز قاضی گفت شما در سفک دم به مرتبه‌ای اسراف نمودید که جهانیان عبیدخان ازبك وقاسم جلاد را فراموش کردند و اسامی مقتولان را که به تیغ او کشته شده بودند شمردن گرفت چون به مولانا رسید منکر شد. شاه دین پناه فرمودند که اگر شما او را به قتل نمی‌آوردید چرا املاکش را متصرف می‌شدید. در این اثنا میرفیضی که معرف اردوی همایون بود گفت ترا چه حد آنکه به پسر سیدمحمد کمونه تقدیم کنی. شاه دین پناه فرمودند که راست می گوید برخیز که جای تو نیست بعد از گفت و گوی بسیار و مناظره بیشمار برآن حضرت چون آفتاب روشن گشت که دعوی او کاذب و سیادتش غیرواقع است بنابر آن حکم عالی به گرفتن او صدور یافت و چند روز در خانه قاضی جهان محبوس گشته بعد از آن او را به قلعه النجق فرستادند. صاحب عرفات العاشقین با اختلافی دراین باره می نویسد:

امیدی چون مردی حکیم بود با صوفیه نوربخشی که در آن هنگام در شهرری و اطراف نفوذ بسیار داشتند درافتاد و پیشوای ایشان شاه قوام‌الدین بن شاه شمس‌الدین بن شاه قاسم نوربخشی مریدان خود را تحریك کرده وی (امیدی) را در ۹۲۵ یا ۹۲۹ کشتند. این واقعه بر مخالفین این طریقه بسیار گران آمد چنانکه شاه طهماسب اول چون در جمادی الاخر ۹۴۰ در تهران بود هنگامی که به زیارت امامزاده عبدالعظیم می‌رفت مردم از شاه قوام‌الدین و ستمهای فراوانی که کرده بود بروی شکوه بردند و وی فرمان داد گرفتارش کردند و به مجلس وی بردند و قاضی محمد ورامینی که از بزرگان ری بود در آن مجلس به او خطاب کرد و گناهان وی را یك یك گفت و لشکر گرد آوردن و قلعه ساختن او را برای جنگ با صفویه فاش کرد و کسانی را که به کشتن آنها فرمان داده بود یك یك نام برد چون به امیدی شاعر رسید وی منکر شد. اما شاه طهماسب به او پرخاش کرد که چرا وی را کشتی واملاکش را بردی و اورا بزندان فرستاد. سپس می نویسد: پادشاه جنت مکان شاه طهماسب به خون وی آن بزرگ عالیقدر را گرفته در پیش مشعل رویش را سوزاند و به این زجر هلاك کرد که تو صاحب این بیت را شهید کرده‌ای

کتاب فضل ترا آب بحر کافی نیست
که ترکنی سرانگشت وصفحه بشماری

(بیت فوق در قصیده‌ایست که امیدی در منقبت حضرت امیرالمومنین(ع) سروده است.)

حسن روملو در احسن التواریخ (ص ۱۷۷) در ذیل متوفیات سال ۹۲۹ می نویسد: امیدی طهرانی به حدت طبع سلیم سرآمد شعرای دوران بود، میان او و شاه قوام‌الدین نوربخش بواسطه باغی نزاع واقع شد، در این سال بایندر اولاد را با جمعی، شب بر سر مولانا امیدی فرستاد، تا چند زخم بر او زدند و به رحمت الهی پیوست و از غضب منتقم جبار و خشم احمد مختار نیندیشید.



■ اگر عنصری به یك بیت صد برده و بنده می‌یافت، امیدی شاعر این عصر در قطعهٔ تقاضایی تمنای مقداری گندم برای خویش و در قطعهٔ دیگر تقاضای باری کاه برای اسب خود می نماید.

■ امیدی در اشعار خود کنایات صریحه به خواجه قوام‌الدین می گفته و همین کنایات سرانجام به قتل وی منجر گردید.

احمد امین رازی مینویسد:

و شاه قوام‌الدین بن شاه شمس‌الدین بعد از فوت پدر خود (صواب چنین است بعد از فوت جد خود شاه قاسم بن سید محمد نوربخش که در ۹۲۷ وفات یافت) (حبیب السیر جلد ۴ ص ۶۱۱ و ۶۱۲) بر وساده بزرگی تکیه زده، مرتبه اش از اباء و اجداد درگذشت و بتدریج خلق کثیری تن بهم آغوشی او درداده عجب و نخوت بسیار بهم رسانید چنانچه مولانا امیدی برسر آن رفت و خود نیز سر در سر آن کرد، مفصل این مجمل آنکه مولانا امیدی را باغی بود موسوم به باغ امید

بیت

برده رضوان ببهشت از پی و پیوندگری
زوهرآن فضله که انداخته بستان بیرای

و نخوت شاه قوام‌الدین رشته طمع را به حرکت آورده، مافی الضمیر خود را به مولانا انهاء نمود، و مولانا ابا از این معنی نموده دست رد بر سینه ملتمس وی نهاد، قضا را گذر شاه قوام‌الدین بعد روزی چند برآن باغ افتاد، فرمود تا چند نهال آنرا بیفکندند، چون خبر به مولانا رسید، برزبان آورد که این نوع اعمال از خر و گاو صادر می شود عجب می آیدم که شاه بدین شیوه عمل نموده باشند و شاه قوام‌الدین این سخن را ذخیره خاطر گردانید پس از چند وقت جمعی را بفریفت تا شبی آن دوحه ریاض فضل را از پای درآوردند، چون شاه اسمعیل در همانروز رخت بعالم جاودان کشیده بود (شاید بجای در همانروز «در همان زودی» بوده و تحریف شده باشد زیرا که شاه اسمعیل شب دوشنبه ۱۹ رجب ۹۳۰ وفات یافته و چنانچه امیدی در پایان سال ۹۲۹ کشته شده باشد باز هم با مرگ شاه اسمعیل هفت ماه فاصله دارد) بازخواست آن خون در تعویق افتاد، چون افسر خسروی بفرق شاه طهماسب آراستگی پذیرفت شنید که کس بسیاری تن بمتابعت او در داده اند و قلعه‌ای در کمال حصانت بنا فرموده و قرب هفتصدالجین تربیت فرموده، هرآینه درصدد استیصال اقبال او گردیده تا وقتی که از خراسان معاودت فرمود، شخصی را فرستاد تا شاه قوام‌الدین را مقید و محبوس ساخته با خویشان امیدی به قزوین که در آن وقت دارالملك بود رسانیدند و پس از آن پادشاه خون مولانا امیدی را بهانه ساخته، فرمود تا مشعل بر سر و روی او بداشتند بعد از آن دریکی از قلاع معتبر محبوس گردانیدند تا هنگامیکه قضا و قدر قصد ودیعت حیات او نمودند.

نظم

بچشم عجب و تکبر نظر بخلق مکن
که دوستان خدا ممکن‌اند در او باش
از آنچه فیض خداوند بر تو می‌باشد
تو نیز در نظر بندگان حق می باش
چو دور دور تو باشد مراد خلق بده
چودست دست تو باشددرون کس مخراش

و شاه قوام‌الدین احیاناً بگفتن شعر مبادرت می‌نموده، این بیت ازجمله منظومات اوست

گرچه یکچند فلك پیرو بدکیشانست
عاقبت کار بکام دل درویشانست

و تاریخ گرفتاری وی را خواجه هدایت‌الله مشرف اصطبل چنین یافته:

دی میرطرشتی درشتی صفت از قهر
میگفت که بیزار از این خاك بگشتم
خاك سپهی بود، زمن گشت طرشتی
بگذاشتم و از همه عالم بگذشتم
آبادی آن موجب ویرانی من شد
تاریخ گرفتاری من گشت «درشتم».[۱۲]

(حواشی احمد گلچین معانی بر تذکره میخانه)

بهر حال مسلم است که کشته شدن امیدی بدست کسان خواجه قوام‌الدین نوربخشی بر سر باغ امیدآباد بوده است و علت آنهم همانطور که حسن بیگ روملو بیان کرده حرص و آز فراوان خواجه قوام‌الدین به ضبط املاك این حدوده بوده است زیرا امیدی از دادن باغ خود امتناع می نمود و در نتیجه خواجه قوام‌الدین را به قتل خود برانگیخت. البته سوء خلق امیدی نیز در کشته شدن او بی‌تاثیر نبوده است چنانکه صاحب آتشکده می نویسد: در اکثر قصاید شکایت از اهل طهران کرده هرچند گنجایش دارد اما چون خود هم از اهل آن ولایت است چندان اصرار لازم نبود. سوء

خلقی داشته تا آنکه به تحریك قوام‌الدین نوربخشی به جهت مزرعه‌یی در همانجا بناحق شهید شد. امیدی در اشعار خود کنایات صریحه به خواجه قوام‌الدین می‌گفته و همین کنایات سرانجام به قتل وی منجر گردید. مولف مخزن‌الاخبار می‌نویسد: میانه مولانا امیدی و شاه قوام‌الدین نوربخشی زمانه طرح دشمنی انداخته و آن دو عزیز به خون یکدیگر تشنه شده بودند. شاه قوام‌الدین کمر قتل مولوی بر میان جان بسته بود و همیشه مترصد فرصت آن بود و مولانا امیدی در قصیده‌ای که در مدح میر عبدالباقی صدر گفته است در ضمن چند بیت اظهار این معنی نموده است.

مداحیم چو طی شد بشنو حکایت ازری
ویرانه‌ایست در وی دیوانه‌ایست عامل
دیوانه‌ای که تدبیر دروی نکرد تاثیر
دیوانه‌ای که زنجیر او را نساخت عاقل
دیوانه‌ای که افسون سازدجنونش افزون
دیوانه‌ای که‌مجنون شاگرداوست حاصل
دیوانه‌ایست بر فن دیرینه دشمن من
از وی مباش ایمن و زمن مباش غافل
قتلش بجار مذهب جائز چو قتل افعی
دفعش بهفت ملت واجب چو دفع صائل

قتل امیدی به تحقیق در سنه ۹۲۵ هجری اتفاق افتاد و افضل نامی این قطعه را در تاریخ فوت وی سروده است: (افضل نامی را هم نوربخشیه بی مزد نگذاشته مسموم ساختند تا درجوانی درگذشت)

نادرالعصر امیدی مظلوم
که بنا حق شهید شد ناگاه
شب بخواب من آمد و فرمود
کای زسردرون من آگاه
سال تاریخ قتل من بنویس
آه از خون ناحق من آه

همین شاعر یك رباعی دیگر نیز درباره قتل امیدی ساخته است که ذیلاً درج می‌شود:

افسوس که طهران طرب انگیز نماند
گلزار امیدی ری دلاویز نماند
از ری بگریز نامی از ری بگریز
ری بود و همین امیدی آن نیز نماند

امیدی به تصریح فخرالزمانی هنگام شهادت بیشتر از شصت و پنجسال نداشت بنابراین باید ولادتش به سال ۸۶۰ اتفاق افتاده باشد. (در تواریخ متعدد ۹۲۹ بود شاه صادق هم ۹۲۹ ثبت کرده ولی ماده تاریخ افضل نامی که شهرتی هم دارد تاریخ قتل امیدی را شامل نیست و اگر دو الف ممدود را چهارهم حساب بیاوریم ۹۲۷ می‌شود باز هم دو سال کم دارد - از تحقیقات محقق گرامی گلچین معانی در حاشیه تذکره میخانه)

ارادت فراوان امیدی نسبت به خاندان عصمت و طهارت:

ارادت امیدی نسبت به خاندان نبی اکرم (ص) در طی قصایدی که در منقبت سروده آشکار است. قصاید وی جزء بهترین قصاید زبان فارسی در مدح اهل بیت رسالت است، من‌جمله در قصیده‌ای به مطلع:

نهنگ صبح چو برکرد سرزلهجه نیل
کشید دست سحر خلعت پلنگ از پیل

بدینگونه در ستایش می‌سراید:

ترا شرف نه به فضل صحابه آمد و بس
که دارد آل تو بر آل همگنان تفضیل
بود به برج نخستین علی زبرج دوم
حسن شناس و ببرج سوم حسین قتیل
علی و جعفر وانگه محمد باقر
مفسران کلامند و صاحب تاویل
سپهر انجم افلاك موسی کاظم

....

شهید ملك خراسان علی‌بن موسی
که آستان درش را ملك کند تقبیل
فلك نمونه‌ای از روضه ولایت اوست
در اونجوم و مه و آفتاب چون قندیل
دگر تقی و نقی، عسکری و پس مهدی

■ ارادت امیدی نسبت به خاندان نبی اکرم(ص) در طی قصایدی که در منقبت سروده آشکار است. قصاید وی جزء بهترین قصاید زبان فارسی در مدح اهل بیت رسالت است.

■ اشعار او اندك و دیوان او مختصر است ولی همین مایه شعر نشان می‌دهد که او در شاعری زبردست بود



که اوست بعد همه انبیا وصی و وکیل

همچنین در قصیده دیگر به مطلع:

بر آن سرم که اگر همتم کند یاری
زیار منت دونان کنم سبکباری

بدین گونه از نبی اکرم (ص) و حضرت امیرالمؤمنین (ع) نام می‌برد:

محمد عربی شاه کشور لولاك
به فقر فخر کند و با وجود سالاری
سر مهاجر و انصار حیدرکرار
که هم مهاجری و ورا سزد هم انصاری
کتاب فضل ورا آب بحر کافی نیست
که ترکنی سرانگشت و صفحه بشماری

اشعار امیدی: فخرالزمانی می‌گوید: شاعری رادون مرتبه خود می‌دانسته چون طبیعت عالی داشته گاهی اراده شعر گفتن می‌کرده و هر چه می‌گفته خوب می‌گفته. در مجالس النفائس ترجمه فخری هروی آمده است که افصح الفصحاء واملح الشعراء رکن‌الاسلام والمسلمین سعدالدین مسعود الامیدی:

پیشوای سخنوران جهان
در سخن وصف او برون زبیان
آفتاب سپهر فضل و کمال
درناب محیط عز و جلال

مولانا در همه اسلوب شعر مهارت تمام دارد. به تخصیص قصاید که آن وادی حق اوست و ابیاتش در رنگ مقطعات ابن یمین نصایح‌آمیز واقع می‌شود و این چند بیت از آنجاست و خوب گفته:

اگر کنی زبرای مجوس کناسی
وگرکنی زبرای جهود گل کاری
در این دو کار کریه آنقدر کراهت نیست
در این دو شغل خسیس آن متابه دشواری
که در سلام فرومایگان صدرنشین
بروی سینه نهی دست و سرفرود آری

در ترجمه حکیم شاه محمد قزوینی آمده است که مولانا امیدی بر انواع شعر قادر، خصوصاً قصیده نیکو می‌گفته ولیکن قصیده او بر مردم مبارك نبوده و از این جهت اکابر جایزه او پیش از قصیده میدادند تا قصیده بنام ایشان نگوید. سام میرزای صفوی در تحفه سامی می‌نویسد: مولانا امیدی به جودت طبع سلیم وحدت ذهن مستقیم سرآمد شعرای زمان بوده و بی‌تکلیف از متاخرین کسی قصیده را بهتر از او نگفته.

درباره کمیت اشعار امیدی تذکره‌نویسان مختصر اختلافی دارند بعضی من‌جمله صاحب تذکره میخانه عدد قصاید او را هفده نوشته‌اند و بعضی مانند صاحب مجموعه اشعار (نسخه خطی کتابخانه ملك) هژده قصیده به او نسبت داده‌اند. صاحب مجموعه مذکور می‌نویسد:

امیدی هژده قصیده دارد که هژده هزار عالم نام کرده‌اند.

درباره تعداد غزلهای وی نیز اختلاف است و صاحبان تذکره عدد آنها را از سه تا شش نوشته‌اند. رباعیات وی را نیز بعضی یازده نوشته و بعضی اصلاً اشاره نکرده‌اند.

اجمالاً باید دانست که از امیدی اشعار زیادی باقی

نمانده ولی همین مقدار کم نیز هنر وی را در شاعری مسلم می‌دارد.

استاد گرانمایه جناب ذبیح اله صفا اطال الله بقائه می‌نویسند:

اشعار او اندك و دیوان او مختصر است ولی همین مایه شعر نشان می‌دهد که او در شاعری زبردست بود. کلام منتخب و پاکیزه او نشان از کثرت مطالعه وی در اشعار فصحا می‌دهد و مثل این است که او تا سخن را استادانه و استوار نمی‌یافت در شمار آثار خود نمی‌پذیرفت و همین امر خود می‌تواند دلیل خوبی برای قلت اشعار وی باشد.

علاوه بر این گویا امیدی به سبب جاه و مکنتی که داشت از طبع شعر خود به هیأت حرفه‌یی استفاده نمی‌کرد. شعر و حتی مدح دو سه تن از رجال عهد برای او بیشتر جنبه تفنن داشت تا ارتزاق. چند قصیده و غزل که از او بازمانده استادانه و یادآور مهارت استادان قدیم است و ساقی‌نامه او از حیث جزالت و فخامت الفاظ و دقت معانی و افکار عالی خوبی که در آن بکار رفته بی‌تردید از جمله ساقینامه‌های سرآمد به شمار می‌آید. فخرالزمانی مردد است که او طرز ظهیر فاریابی را دارد یا شیوه سلمان را. ولی حقیقت آنست که او طریقه استادان مقتدرپیشین را در برابر چشم داشت خواه انوری بوده باشد یا ظهیر یا هرکس دیگر و نظر به وسعت مطالعه درآثار آنان حاجتی به پیروی از یکی دون دیگری در خود احساس نمی‌کرد.

ممدوحین امیدی:

۱ـ امیر یاراحمد اصفهانی ملقب به نجم ثانی وزیر شاه اسمعیل اول بعداز فوت امیرنجم زرگر به وزارت رسید و در ۹۱۸ بعداز قتل عام بلده قرشی درناحیه غجدوان بدست لشگریان عبیدخان ازبك اسیر شد و به قتل رسید. امیدی هر قصیده‌یی که در مدح وی می‌گفت، سی‌تومان تبریزی صله می‌یافت (حبیب السیر جلد ۴ ص ۵۲۶ خزانه عامره ص ۲۴ و ۳۹۸ حاشیه گلچین معانی برتذکره میخانه)

۲ـ امیر نظام‌الدین عبدالباقی بن صفی الدین بن امیر غیاث الدین بن شاه نعمت الله ولی ابتدا به منصب صدارت شاه اسمعیل ماضی مامور گشته بین‌الاقران ممتاز و مستثنی گردید، بنابر وفور اعتقادی که امیر نجم ثانی را بدان سلسله علیه بود در حین عزیمت ماوراءالنهر آن جناب را به نیابت خویش تعیین فرمود و پس از فوت وی، میرمزبور در امر وکالت مستقل گشته روزبروز کوکب جاه و جلالش صفت ارتفاع می‌پذیرفت تا در جنگ چالدران (سال ۹۲۰) شربت شهادت چشید.

«هفت اقلیم»

در سلیقه انشاء نیز از بی‌نظیران بود و گاهی به گفتن شعر نیز میل می‌نمود تخلص باقی میکرد دیوان غزل تمام کرده از اوست:

مسکن شده کوچه ملامت ما را
ره نیست بوادی سلامت ما را
درویشانیم ترك عالم کرده



■ دربارهٔ کمیت اشعار امیدی تذکره نویسان مختصر اختلافی دارند بعضی من‌جمله صاحب تذکره میخانه عدد قصاید او را هفده نوشته‌اند و بعضی مانند صاحب مجموعه اشعار (نسخه خطی کتابخانه ملك) هژده قصیده به او نسبت داده‌اند.

اینست طریق تا قیامت ما را

***

من کیم برسرکوی تو یکی شیدائی
عاشقی، دلشده‌ئی، سوخته‌یی، رسوائی
مال و جاهی که درین عالی بردرد و غمست
اندك و بیش ندیدیم جوبی غوغائی
از جهان دست کشیدیم و شدیم آسوده
بنهادیم روان برسرعالم پائی
بهتر از ملك جهانست سراسر باقی
بفراغت نظری برِرخ مه سیمائی

۳ـ خواجه حبیب الله ساوجی: خواجه کریم الدین حبیب‌اله ساوجی وزیر دورمیش‌خان حاکم کل خراسان، یکی از اسخیای زمان خود بود و او را جماعت شاملو به علت نرسیدن مواجب در ۹۳۲ کشتند خواندمیر تاریخ حبیب‌السیر را بنام او تسمیه کرده است (احسن التواریخ ص ۱۹۷ و حبیب‌السیر، به نقل از حواشی میخانه تصحیح احمد گلچین معانی)

(۱) در تحفه سامی آمده است که: افضل نامی طهرانیست و بقدر طالب علمی دارد، شعرش بغایت رنگین و متین است و در اثنای جوانی درگذشت، مردم را گمان بود که نوربخشیه او را تسمیم نموده اند. این دو مطلع از اوست.

پیش مردم چند لاخم گز سگانم یاررا
آن چنان کن تا شود خاطرنشان اغیار را

***

همیشه داغ غم بردل خرمن بودست
گلی که چیده‌ام از عاشقی همین بودست

تقی الدین اوحدی در عرفات العاشقین مینویسد: از اول جوانی تا آخر عمر در خدمت مولانا امیدی بسر میکرد و او را دیوان غزلست. ازوست:

چه سود پیش تو فریاد و بیقراری من
نه آه در تو اثر میکند نه زاری من
امیدم از تو مبدل بناامیدی شد
نتیجه عجیبی داد امیدواری من

***

چرا همیشه غمینم نگاه باید داشت
چه کرده‌ام که وخینم نگاه باید داشت
اگر نه در خور لطفم برای جور خوشم
نه از ابری همینم نگاه باید داشت

***

کی راز دل خود بتو گفتم. که پس از من
چون مدعیان با دردیوار نگفتی

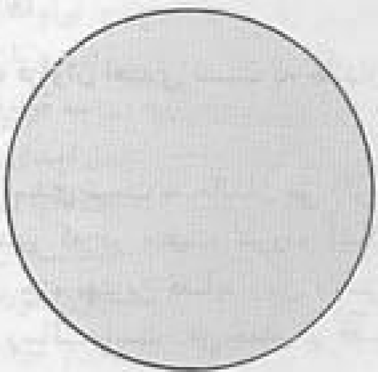
***

نیاز و ناز مرا و ترا نه امروزیست
میان ما و تو تا بوده اینچنین بودست.

(نقل ازحواشی میخانه بتصحیح احمدگلچین معانی)

منابع:

تذکره عرفات العاشقین تقی اوحدی
تذکره خلاصه‌الاشعار تقی‌الدین کاشی
تذکره میخانه فخرالزمانی به تصحیح احمدگلچین معانی
مجموعه اشعار (جنگ خطی مضبوط در کتابخانه ملك)
نفائس‌المآثر
تاریخ حبیب‌السیر
احسن التواریخ حسن روملو
تذکره آتشکده
مخزن الاخبار
مجالس النفائس امیرعلیشیر و لطائف‌نامه
مجمع‌الفصحا
نتایج‌الافکار
تاریخ ادبیات پروفسور برون
تذکره نصرآبادی
تذکره هفت اقلیم
ریحانه الادب
تاریخ ادبیات در ایران دکتر ذبیح‌اله صفا
ریاض‌الشعرا
مجموعه شماره ۵۳۴۹ کتابخانه ملك





تا سر زلف سخن...

دکتر عبدالحسین فرزاد

خواب هفتصدساله

آب حیات عشق را در رگ ما روانه کن
آینهٔ صبوح را ترجمهٔ شبانه کن
ای پدر نشاط نو، بر رگ جان ما برو
جام فلك نمای شو، وز دو جهان کرانه کن
حیز، کلاه کج بنه، وز همه دام‌ها بجه
بر رخ روح بوسه ده، زلف نشاط، شانه کن
چون که خیال خواب او، خانه گرفت در دلت
چون تو خیال گشته‌ای، در دل و عقل خانه کن

«مولانا»

درست است که هر نویسنده وشاعری که پا به عرصهٔ حیات می گذارد، با ارائهٔ آثار ادبی خود، «مسألهٔ ادبیات» را از نو مطرح می کند[1]. اما این طرح جدید، بر روی کدام پی، گذاشته می‌شود؟

آیا باید، همچون برخی شاعران معاصر ایران، که تنها در دههٔ چهل، نامشان بر سر زبانها بود، طرح نوی شعر فارسی را برپایه‌های شعر فرانسه گذاشت! مقصودم آن شاعرانی است که به ترجمهٔ رنگ و رو باخته‌ای از شعر کوبیسم فرانسه، دست زدند. آنان سبك فراموش شدهٔ شاعرانی چون، استفان مالارمه[2]، شاعر امپرسیونیست، و گیوم آپولینر[3]، ازمبتکران شعر کوبیسم فرانسه، را دنبال کردند و می خواستند آن را بافشار برپایه‌های شعر فارسی بنیاد نهند، بی آنکه آن را از کورهٔ ملتهب تعبیر و تخیل ایرانی عبور دهند.

تردیدی نیست که تأثیرپذیری مثبت که آفرینش هنری به دنبال داشته باشد پسندیده است. چنانکه صورت بدهکاری‌های غرب به شرق روی هم رفته خیلی بیش از بستانکاریش است[4].

کار انحرافی این گروه، صدماتی به حرکت اصیل شعر فارسی وارد آورد و باعث شد تا بسیاری از مخاطبان حقیقی شعر در کلّ نوگرایی شعر و ادبیات معاصر، به دیدهٔ تردید بنگرند. بدین ترتیب اساتید و معلمان ادبیات که خود را پاسداران شعر و ادب کهن و اصیل فارسی می‌دانستند، شعر فارسی را بعد از ملك الشعرای بهار جدّی نگرفتند، و کار بدانجا رسید که جدالی جدّی در دانشکده های ادبیات در گرفت و انرژی فراوانی از توان ادبی به باد رفت. پیروزی حقیقی با نوگرایان اصیل بود، اما به ظاهر اساتید سنتی دانشکده‌ها با کنایهٔ جیغ بنفش به شعر نو، آن را نگذاشتند که در کلاس درس، در کنار شعر انوری، ابیوردی و غضایری رازی مطرح شود.

به قول معروف، کلمات، بیت المال ادبیات هستند و اگر بدون برنامه خرج شوند، کار به افلاس ادبی می انجامد و به ناچار باید به وامهای سنگین ادبی تن در داد. این خرجها در غزل انوری و حرکت آن تا حافظ، با کم‌ترین هزینه بیشترین سود را داشته است:

از دور بدیدم آن پری را
آن رشك بتان آزری را
درمغرب زلف، عرض داده
صد قافله، ماه و مشتری را
بر گوشهٔ عارض چو کافور
درهم زده زلفِ عنبری را
جزعش به کرشمه در نبشته
صد تختهٔ تازه، کافری را
تیر مژه بر کمانِ ابرو
بر کرده عتاب و داوری را
بر دامن هجر و وصل بسته
بدبختی و نیك اختری را
در چنبر زلف، کرده پنهان
دستار سپهر چنبری را
ترسان ترسان به طنز گفتم
آن مایهٔ ناز و دلبری را
کز بهر خدای را، که رایی؟
گفتا به خدا که انوری را

در غزل بالا انوری زمینهٔ خوبی برای غزل سعدی فراهم کرده است، سعدی حدود یك صد سال بعد از انوری، غزل حسّی او را به اوج کمال می‌رساند و قلّهٔ این نوع از عاطفه و شکل (فرم) به نام سعدی فتح می‌شود.

ازروزگار رودکی تا سعدی شیرازی، غزل نیز تابع قصاید بود و در حقیقت، توصیف و نوعی گزارش عاشقانه را به دست می‌داد، چنانکه درمیان شاعران عرب، بشارواَبونواس با دستمایهٔ تخیّل ایرانی غزلی سرودند که همین ویژگی را داشت، غزلی حسّی، اما گزارش گونه. هرچند که وصف‌ها درنهایت زیبایی است، اما روایتگری که کار اصلی قصاید است دراین غزلها به چشم می‌خورد.

به هر حال سعدی آنچه را که باید بیافریند آفریدو کار را برای شاعرانی که پس از او می خواستند نوآوری کنند مشکل کرد:

سرمست زکاشانه به گلزار برآمد
غلغل زگل زلاله به یکبار برآمد
مرغان چمن نعره‌زنان دیدم و گریان
کاین غنچه که از طرف سمن‌زار برآمد
آب از گل رخسارهٔ او عکس پذیرفت
وآتش به سرغنچه گل نار برآمد
زاهد چو کرامات بت عارض او دید
از حلقه، میان بسته، به زنّار برآمد
سجّاده نشینی که مرید غم او شد
آوازه‌اش از خانهٔ خمّار برآمد
من مفلس از آن روز شدم کز حرم غیب
دیبای جمال تو به بازار برآمد
کام دلم این بود که جان بر تو فشانم
آن کام میسّر شد و این کار برآمد
سعدی سمن آن روز به تاراج خزان داد
کز باغ دلش بوی گل یار برآمد

تقریباً همزمان با غزل شگفت‌انگیز سعدی، نوعی دیگر از غزل جدید به اوج خودش می‌رسد که غزل ناب و شعر محض است، یعنی غزل مولانا در دیوان کبیر.

مولانا، در غزلیات شمس، تمامی ظرفیت های شعر فارسی را به کار گرفته است، از غزلهای ساده رودکی گرفته تا قصاید محکم انوری و خاقانی، آنچه در چنتهٔ عروض شعر فارسی بوده همه را مستهلك کرده است وخود بر این بنیان استوار طرحهایی افکنده است که هشت قرن بعد از او هنوز از شاعران سوررئالیست فرانسه، نامنتظرتر است. من در اینجا با سیر اندیشهٔ او کاری ندارم، بلکه تنها از فرم ارائهٔ سخن می گویم:

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست
بگشای لب که قند فراوانم آرزوست
ای آفتاب حسن برون آ دمی ز ابر
کان چهرهٔ مشعشع تابانم آرزوست
گفتی ز ناز «بیش مرنجان مرا، برو»
آن گفتنت که «بیش مرنجانم» آرزوست
یعقوب‌وار وا آسفاها همی زنم
دیدار خوب یوسف کنعانم آرزوست
زین همرهان سست عناصر دلم گرفت
شیرخدا و رستم دستانم آرزوست
دی شیخ با چراغ گشت گرد شهر
کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست
گفتند یافت می‌نشود گشته‌ایم ما
گفت آن که یافت می‌نشود آنم آرزوست
پنهان ز دیده‌ها و همه دیده‌ها ازوست
آن آشکار صنعتِ پنهانم آرزوست
گوشم شنید قصهٔ ایمان و مست شد
کو قسم چشم؟ صورت ایمانم آرزوست
یك دست جام باده و یك دست جعدیار
رقصی چنین میانهٔ میدانم آرزوست

شاعرانی همچون مولانا، تنها هستند و به گونه‌ای ارائهٔ هنر کرده‌اند که قابل تقلید نمی‌باشند.

مولانا، اندیشه‌اش، شعر است، و شعرش اندیشه؛ و

هر دو این عناصر آن چنان در تار و پود انسان و روان او، در گذشته و حال و آینده بافته شده است که نمی توان بدان عادت کرد، و مورد تقلید قرار داد. بنابراین غزل مولانا، آغازی است که درخودش پایان می پذیرد.

یك قرن بعد از سعدی و مولوی، غزلی دیگرگونه که بلندترین قلهٔ آفرینش هنری[5] انسان ایرانی را همیشهٔ تاریخ فتح کرد، و در شیراز زاده شد. غزلی که هم ناب است و خالص و هم مرصّع است و مذهّب. هم عرفان و ژرف اندیشی است و هم صورت و نمایش. غزلی که جام ظرفیت شعر فارسی را تا آخرین خط، پر و لبریز کرد:

هر که شد محرم دل در حرم یار بماند
وانکه این کار ندانست در انکار بماند
اگر از پرده برون شد دل ما عیب مکن
شکر ایزد که نه در پردهٔ پندار بماند
صوفیان واستدند از گرو مِی همه رخت
دلق ما بودکه در خانهٔ خمّار بماند
خرقه‌پوشانِ دگر مست گذشتند و گذشت
قصهٔ ماست که در هر سربازار بماند
داشتم دلقی و صد عیب مرا می‌پوشید
خرقه رهن می و مطرب شد و زنّار بماند
هر می لعل کزان دست بلورین ستدیم
آب حسرت شد و در چشم گهربار بماند
از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر
یادگاری را که درین گنبد دوّار بماند
گشت بیمار که چون چشم تو گردد نرگس
شیوهٔ او نشدش حاصل و بیمار بماند
به تماشاگه زلفش دل حافظ روزی
شد که بازآید و جاوید گرفتار بماند

بدین ترتیب شعر فارسی پس از پایان عصر قصیده سرایان بزرگ (قرن ششم)، غزل را به عنوان مهمترین نمایندهٔ ادامه شعر، برگزید و مثلث حسّی ـ عرفانی ـ ناب (درون‌گرائی محض) را با سعدی، مولوی و حافظ، کامل کرد. به گمان من پروندهٔ غزل فارسی با ساختار سنتی آن، بعد از حافظ بسته شد. و بعد از این دوره هرچه از بیت‌المال کلمات در راه ساختن غزلیاتی به سبك حافظ، سعدی و مولوی خرج شده، به هدر رفته است. همه، از این سه قله بالا رفتند اما از کمرکش به پائین پرت شدند. به قول یکی از پژوهشگران توانای معاصر، در دورهٔ بازگشت ادبی، ما تنها چند سعدی و حافظ دروغین داریم که کاریکاتورهایی از آن بزرگان هستند.

شاید اگر غزل سعدی را شورشی علیه قصیده سرایی بنامیم، چندان بی‌راه نباشد حتی اگر بپذیریم که زمینهٔ اجتماعیِ قصیده، در روزگار سعدی فراهم نبود و هجوم تاتارها، حوزه‌های ساخت و ادراك قصیده را ویران کرده بود، باز انقلابی بودن غزل سعدی، جای خود را خواهد داشت. بنابراین، نوگرایی‌ها و تحولات ادبی، موادی هستند که در ظروف خاص اجتماعی و سیاسی ریخته می شوند و شاعری که به تاریخ ادبی، اجتماعی و سیاسی روزگار خودش آگاهی ندارد، هرگز نمی تواند بدعت‌گر و آفریننده باشد. زیرا چه بسا که دوره ای سپری شده را دوباره زندگی کند و نوع ادبی مستهلك شده ای را، از نو تکرار کند. و یا سقوط را به غلط، صعود به حساب آورد. باریك اندیشی حافظ، گروهی از شاعران پس از او را گمراه کرد، بسیاری از شاعران سبك هندی، در دل

■ کلمات، بیت‌المال ادبیات هستند و اگر بدون برنامه خرج شوند، کار به افلاسِ ادبی می‌انجامد و به ناچار باید به وامهای سنگین ادبی تن در داد

■ مولانا در «غزلیات شمس» تمامی ظرفیت‌های شعر فارسی را به کارگرفته است و... خود بر این بنیان استوار طرحهایی افکنده است که هشت قرن بعد از او هنوز از شاعران سوررئالیست فرانسه، نامنتظر است.

■ نوگرایی و تحولات ادبی، موادی هستند که در ظروف خاص اجتماعی و سیاسی، ریخته می‌شوند و شاعری که به تاریخ ادبی، اجتماعی و سیاسی روزگار خودش آگاهی ندارد، هرگز نمی‌تواند بدعت‌گر و آفریننده باشد

داشتند تا حافظ دومی بشوند اما چنان شدند که مرحوم ملك الشعرای بهار دربارهٔ آنان گفت:

فکرها سست و تخیل‌ها عجیب
شعر پرمضمون ولی نادل‌فریب
وز فصاحت بی نصیب

○

هر سخنور، بار مضمون می کشید
رنج افزون می کشید
زان سبب شد سبك هندی مبتذل[6]

مطالعهٔ اشعار شاعرانی چون صبا، نشاط، مجمر و امثال آنان، ما را متأسف می کند زیرا شاعرانی با این همه ذوق و قدرت شاعری، نتوانستند جایگاه خود را در تاریخ ادبیات سرزمین خود و روزگاری که در آن می‌زیستند، پیدا کنند. شاید بر من خرده بگیرید و بگویید که اروپائیان و اعراب هم مانند ما ایرانیان، دورهٔ بازگشت ادبی داشته‌اند. حق با شما است، اما نه اروپائیان و نه اعراب، هیچکدام در حد ما آن قله اورست حافظ و مولوی و سعدی را نداشتند. با چنین قدرت اولیه ای، بر ما حرام است اگر یك قدم ارتجاعی در شعر برداریم و حتی اگر درجا بزنیم.

شبلی نعمانی مؤلف شعرالعجم، دربارهٔ قاآنی که از نام‌آورترین شاعران دورهٔ بازگشت است، می گوید: «شاعری او، شاعری تازه نیست، بلکه خواب فراموش شدهٔ هفتصد ساله را گوئی به یاد آورده است.»[7]

به آغاز سخن برگردیم، نوگرائی نیما یوشیج را اوضاع اجتماعی و سیاسی کشور به تعویق انداخت و آن راپس از «جامی»، چند قرن در قرنطینه گذاشت. با این وجود نیما در جایگاه خود قرار دارد، اما همانند شاعران سبك هندی که به دنبال حافظ، درتیه مضمون‌یابی افراطی و باریك‌اندیشی‌های بارد، سرگردان شدند، گروهی پس از نیما به خیال نوگرائی و طرح نو در انداختن، در دشتهای بی‌هویتی گم شدند و دفترهای شعر آنان تنها، طاقچه خانهٔ خودشان را آراست.

خوشبختانه، اکنون شعر فارسی از پس غبارهای متراکم، سبك هندی و دورهٔ بازگشت و نوگرائی ارتجاعی، به درآمده و در صف شاعران بزرگ جهان، نمایندگانی دارد که در حقیقت، عاطفهٔ ایرانی را به زبان سمبولیك شعر برای جهانیان ترجمه می کنند و این خواب هفتصد ساله را از سر پرانده است:

امشب،
در یك خواب عجیب،
رو به سمت کلمات
باز خواهد شد
بادر چیزی خواهد گفت.
سیب خواهد افتاد
روی اوصاف زمین خواهد غلتید،
تا حضور وطن غایب شب، خواهدرفت.
سقف یك وهم، فرو خواهد ریخت
چشم،
هوش محزون نباتی را خواهد دید
پیچکی دور تماشای خدا خواهد پیچید،
راز، سر خواهد رفت
سر راه ظلمات،
لبهٔ صحبت آب
برق خواهد زد،
باطن آینه خواهد فهمید.
امشب،
ساقهٔ معنی را
وزش دوست تکان خواهد داد
بُهت، پرپر خواهد شد.
تهِ شب، یك حشره،
قسمت خرّم تنهایی را
تجربه خواهد کرد
داخل واژهٔ صبح
صبح خواهد شد.

«سهراب سپهری»

ادامه دارد

پی نوشت‌ها

۱ـ رولان بارت: نقد تفسیری، ترجمه غیاثی، چاپ دوم ۱۳۶۸ ص ۲۴۳.

۲ـ استفان مالارمه (۱۸۴۲ ـ ۱۸۹۸) از شاعران فرانسه است که تحت تأثیر موسیقی واگنر در شعر بدعت‌هایی را انجام داد که شعر او را پیچیده و مرموز ساخت. برخی او را نخستین پیشوای سمبولیسم در شعر می‌دانند.

۳ـ گیوم آپولنیر (۱۸۸۰ ـ ۱۹۱۸) شاعر فرانسوی که در گسترش سبك سوررئالیسم، کوبیسم و فوتوریسم، مؤثر بود و بسیاری از شاعران پس از او تحت تأثیرش قرار گرفتند.

۴ـ دکتر عبدالحسین زرّین کوب: شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب جاویدان ۱۳۵۵ ص ۲۶۳.

۵ـ نیما یوشیج، غزل حافظ را «اعجوبهٔ آفرینش انسانی» می‌داند.

۶ـ یحیی آرین پور: از صبا تا نیما، کتابهای جیبی، چاپ پنجم ۱۳۵۷، ج اول ص ۹.

۷ـ پیشین ص ۹۷.

آوازهایی کوتاه
از رؤیای مزارها

۱
نه صبور می‌مانند نرگس‌ها
نه از گفت می‌افتند ستاره‌گان
پیش از آن که پلك بر پلك بگذارم؛
از منظومه
منزل منزل مقام می‌سازم.

۲
ای ترنم سبز سرودن
بگو.
دامنه از گریه بگیرد، غزل
بگو
برسکوت سنگ‌ها
منظری بگیرد از آه.
این ماه...
من آواز نورانی ستارگان را
به رؤیای مزارها
خواهم نوشت.
...

۳
ای زنبق‌های زاری رها
در غریبی پریش خویش
به بلوط‌های پیر شهر من بگویید
می‌خواهم
سر، در سایه کهنسالشان بگذارم
بی اسب و بی برادر
رخ در دستان مرگ بسپارم و
بمیرم!

...مجید زمانی اصل ـ اهواز

چند شعر ازحسن اجتهادی

عشق می‌داند

تا نگاهم خیره بَر چشم شما افتاده است
شامگاهم باز در شور و نوا افتاده است
رنگها در جلوهٔ بیرنگ من غوغاگرند
سازرغبت سوزهستی ازصدا افتاده است
از شمایم، یا جدایم، یا رهایم، کیستم؟
آن یهودایم که از چشم خدا افتاده است
هیچ تعریفی نمی گنجد به وصفِ حالِ من
عشق می‌داند چه بَر این بی‌نوا افتاده است
هر نَفَس بیگانگی‌ها خار چشمان مَنند
آتشی در خرمنِ درد آشنا افتاده است

برکه‌های آبی هوش

بیا و باز بچرخان شراره دَر نَفَسم
بیا که عشق ندارد شماره دَر نفسم
من از سیاه نترسم، سیاه آبی نیست
درنگ هیچ ندارد، ستاره در نفسم
نظر مگیر از این برکه‌های آبیِ هوش
به عطر و روشنیِ آشکاره در نفسم
اگر کنارِ دلِ من، تو ماندگار شوی
هزار سِهره بخندد، دوباره در نفسم
بیا کنار دل من، که باز می‌بینی
سرودِ شب شکنِ ماهواره در نفسم
عنایتی، که هدایت شوم به منزلِ نور
گُلی سپید شود استعاره در نفسم
سال ۷۱ ـ شیراز



از منظومهٔ بلندِ «طرحهای کهکشانی»

۱
سفره
توضیح نیست
شاید اگر باشد
تنها
توضیحِ آینه است.

۲
انفجاری کهکشانی
در چشمِ کبوتر
و عقابِ مغبون
که به اوج نمی‌رسد.

۳
در راههای شیری
در قلبِ ابرها
همه چیز را گم می‌کنم
جز خودم را
امّا در زمین
دغدغهٔ نیلوفر دارم!

۴
چه چشم بازی دارد
پرواز عقاب
در دهلیزهای پیچاپیچ ابر.

۵
دَر می گشایم
بَر آسمانهٔ آبی
و بانو مرا می‌بَرَد
به کشفِ ستاره‌های دیگر.

۶
مردی که از میدان می گذشت
ناگهان چسبید
به ساعتِ متوقّف.
بَر درختان بلند خیابان
همهٔ کلاغان
به این منظره خیره بودند.

۷
حرفِ نسیم
بر لبِ شبنم
امّا هوائی از آهن فرا می‌رسد
و صبح را خفه می‌کند.

۸
چه کلمه‌ای را منفجر کنم
در دهان کهکشان؟
بر دالانهای فضایی حیرانم.

گر خموشم ساز صدحسرت به دوشِ لحظه‌هاست
تا نپنداری که دل از ماجرا افتاده است
شعر هم گاهی ز وصف اشتیاقم عاجز است
گرچه خود در جاده‌ای بی‌انتها افتاده است
مُرشد ما بوسه می‌زد برلبان شیر مست
زان سبب در گنبد جان نعره‌ها افتاده است
«می‌توان در کلبه‌ی ما هم شبی را روز کرد»
«بوریاگر نیست نقش بوریا افتاده است»
سال ۷۱ ـ کازرون

این عشق باستانی

خیزاب عشق آمد، یکباره بُرد ما را
تا ساحلِ سلامت، آخر سپرد ما را

پائیز از رَه آمد، شلاّقها بدستش
سازش نواخت غم را، سُوزش فسرد ما را

از بُود و یاد حتّی، خاکستری نمانده است
صیّاد همچو صیدی، دُردانه خورد ما را

آن دلقكِ سبکسار، وین مضحكِ گرانسَر
داند بزرگ خود را، رنجور و خُرد ما را

دیو پلیدِ ظلمت، در حسرت زمستان
با چنگِ خشمگینش، دَرهم فشرد ما را

باریده است بَرفی، بَر روح و کوه و هستی
کرده است بی ترّحم، ویران و خورد ما را

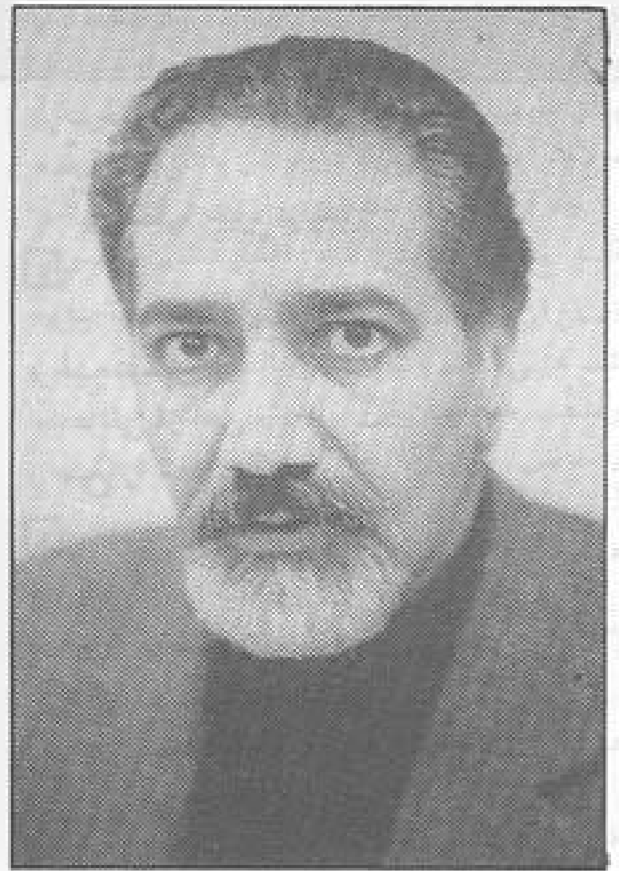
وقتی بهار آمد، بانوی سبزپُوشی
بَر آستان خورشید، دستی فشرد ما را

آمد سوار عاشق، هنگامه کرد و بنمود
در پهنه گاه میدان، بی باك و گُرد ما را

معماری شگفتی است، این عشقِ باستانی
دانی که نقشِ سنگیم، نتوان سترد ما را
پائیز ۶۹ ـ کازرون

● گفتگوی ادبستان با شادروان ابوالقاسم انجوی شیرازی

هرملتی تنها با زیستن به شکل خودش می‌تواند قائم به ذات بماند



□ استاد، از شما متشکریم که علیرغم بیماریتان به ما اجازه و وقت گفتگو دادید.

می‌خواهیم از گذشته شروع کنیم، ما مشتاقان و علاقه‌مندان به فرهنگ مردم، می‌دانیم که شما سالهای جوانی عمرتان را صرف جمع‌آوری فرهنگ مردم کرده‌اید؛ خیلی‌ها مشتاقند که بدانند شما کارِ خود را با چه انگیزه‌هایی و چه طور شروع کردید و در آن زمان برای به سرانجام رساندن این کار مهم، یعنی جمع‌آوری، حفظ و حتی اشاعهٔ فرهنگ مردم، با چه گرفتاریهایی مواجه بودید؛ لطفاً در ابتدا در این باره توضیح دهید؛ ممنون می‌شویم.

■ خیلی ممنونم؛ در ابتدا و مقدم بر هر مطلبی باید عرض کنم که آنچه من کرده‌ام و آنچه همراهان و یاران و همکاران من در زمینهٔ جمع‌آوری فرهنگ مردم کرده‌اند؛ با عشق به این آب و خاك و فرهنگ مردم این کشور همراه بود. بدیهی است که هر درس خوانده‌ای در این مملکت، دینی به کشورش دارد. ما هر چه آموخته‌ایم از برکت همین مملکت و همینِ مردم بوده است؛ بنابراین دین داریم؛ لذا بر احدی منتی نداریم و این ناچیز هم، هیچگاه درصدد برنیامده که در این باره سخنی بگوید. در این سی، چهل سال گذشته، مگر در موارد ضروری که لازم بوده برای پیشرفت کار صحبتی داشته باشم؛ هیچوقت این تفصیل را نداده‌ام که شما طالب هستید که به همّت شما و دستگاه شما، تاریخچه‌ای از این کار فرهنگی در ایران باقی بماند. خوب، حالا بگویمتان که من سالها بود در خدمت صادق هدایت بودم و از ایشان در زمینه فولکلورو فرهنگ مردم، مطلبها می‌آموختم و با هم کار می‌کردیم؛ بعد از کودتای مفتضح و ننگین و نکبت بار ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ مسئولان نالایق حکومت، بنا به خواست اربابشان، همگی یك جدّ و جهدی داشتند در آمریکاییِ مآب شدن ایران و آمریکایی مآب ساختن جامعهٔ ایران؛ آنهم با آن تاریخ کهن و فرهنگ کهنی که این مملکت داشت، براین اساس حتّی نخواستند که فرنگی مآب بمانیم، اصرار داشتند که ما در همهٔ شئون زندگی آمریکایی مآب بشویم؛ براین اساس مدار تبلیغ دائمی حکومت بر مبنای بیگانه ساختن و غریبه ساختنِ مردم این سرزمین با فرهنگ و آداب خودشان و مأنوس و شیفته و فریفته شدن به زندگی و آداب فرنگی قرار گرفته بود. تبلیغاتشان، مطبوعاتشان، همه چیزشان بعد از کودتای ۲۸ مرداد در این خط حرکت می‌کرد. آنهایی که اهل اندیشه بودند؛ خطر را احساس می‌کردند؛ خودشان را موظف دیدند که هر کدام به نحوی با این خطر مقابله کنند و نگذارند که این سیل بنیان کن آسیبی به این مملکت برساند. این بنده هم پادزهر آن زهر قتال را در ترویج فرهنگِ مردم دیدم؛ چرا؟

زیرا که معتقد بودم و معتقد هستم که یك ملّت فقط با زندگی کردن و زیستن به شکل خودش، می‌تواند قائم به ذات بماند. اگر مثل یك نهال تازه برآمده از زمین باهر بادی به هرسمتی برود، این که ملّت نیست که قائم به ذات خودش نباشد. به این دلیل به این فکرْ افتادم که برای مقابله با آمریکاییِ مآبی، ترویج فرهنگ مردم خوب راهی است. طبعاً می‌پرسید که در میان همهٔ این راههای مقابله، چه طور به فکر فرهنگ مردم افتادم؟ برای این که آنها، مسئولان حکومت گذشته، می‌گفتند که اتل متل و لالایی و ساز و دهل منافاتی با کارهای ما ندارد؛ نمی‌دانستند که کجا روح مردم را زنده می‌کند، چگونه روح مردم زنده می‌شود. این مطلبی که می‌خواهم بگویم، از یادهای قدیم است. دفعهٔ اوّلی که با مدیر کل رادیو فکرم را در میان گذاشتم، با نهایت تعجب گفت: این مردم به غیر از یك چهارشنبه سوری و یك نوروز و یك سیزده بدر که چیز بیشتری ندارند! بعد هم یك ساز و دهل موسیقی محلی‌شان است!

ایشان اصلاً آشنا نبود که فرهنگ مردم چه وسعت عظیمی دارد. ساز و دهل کدام است؟ هر گوشهٔ مملکت موسیقی محلی مخصوص به خودش را دارد. علاوه بر این فرهنگ مردم که فقط به اتل متل توتوله و نمی‌دانم این حرفها که محدود نمی‌شود، دامنهٔ بسیار وسیعی دارد.

من مقداری به ایشان توضیح دادم؛ البته او اصلاً توی باغ نبود و زیاد ملتفت نشد ولی گفت که حالا، نمونه‌ای تهیّه کنید و بیاورید.

ما هم نمونه‌ای تهیّه کردیم و بردیم، ایشان شنید و دید که نه، بدك نیست، مردم را جذب می‌کند؛ یك همچنین حرفهایی. در این میان، اعتماد من به شعور نویسندگان رادیو بود که همه عناصر دانشگاهی و فرهنگی و از دوستان و آشنایان من بودند؛ با هم انس و الفت داشتیم و البّته، پیوسته و همیشه سپاسگزار آنها هستم. اسامیشان هم هست، نمونه‌ای تهیه کردیم و بردیم به رادیو؛ منتها گفتند که به جهات سیاسی با اسم خودت نباشد؛ با یك اسم مستعار کار را شروع کن.

گفتم که خیلی خوب، با اسم مستعار «نجوا» برنامه تهیه کردیم تا اینها بشنوند و از تصویبِ شورای نویسندگان بگذرد و سایر مقدمات کار را انجام دادیم؛ یك سالی این کار زمان گرفت تا رسید به اواخر سال ۳۹ و اوّل سال ۱۳۴۰، در آغاز سال ۴۰، اولین برنامه فرهنگ مردم پخش شد و تعجّب در این است که گفتند ماهی یك بار، آنهم نیم ساعت برنامه داشته باش، من هم پذیرفتم. با این که برنامهٔ ما، ماهی یك بار و آنهم به مدّت فقط نیم ساعت بود، ولی با اقبال مردم روبرو شد و به رادیو نامه نوشتند که آقا، این درست نیست که فرهنگ مردم فقط ماهی یك بار، یك شب، نیم ساعت برنامه داشته باشد.

موافقت شد که این برنامه هر پانزده روز، یك بار اجرا شود؛ پس شد دو هفته‌ای یکبار، منتها من از تهیّه این برنامه، هدفی داشتم؛ این برنامه در حقیقت وسیله بود ولی آنها خیال می‌کردند که خوب، این یك برنامه سرگرم کننده‌ایست، همین و والسّلام. از همان ابتدا شروع کردم به توضیح دادن به مردم که فرهنگشان را حفظ کنند، چرا؟ زیرا که در آن سالها، یعنی در سال ۱۳۴۰ خورشیدی، بعضی از مردم هم براثر چهل، پنجاه سال تبلیغات مضر پیشین، بافرهنگِ ملی و بومی خودشان واقعاً بیگانه شده بودند و حتیِ احساس خجالت می‌کردند که لهجه داشته باشند. مثلا با این که در ضمن کار و برنامهٔ فرهنگ مردم، دوبار، سه بار، چندبار راجع به زبانها و لهجه‌های محلی و حفظ این لهجه‌ها و لغات محلی صحبت کرده بودم؛ یك دانشجوی کاشانی از تهران، از دانشگاه تهران به من نامه نوشته بود که: آقای «نجوا» ـ حالا هیچ کس نمی‌داند که کی پشت این اسم هست ـ بله، تو این قدر می‌گویی که لهجه‌هایتان را حفظ کنید و فلان کنید و بهمان کنید؛ من در دانشگاه، گاهی بی‌اختیار لهجهٔ خودمان را حرف می‌زنم، مسخره‌ام می‌کنند!

این نامه که رسید، شروع کردم در این باره توضیح دادن برای همه، حتی برای درس خوانده‌ها و بعد شوق‌انگیزی کردم که شما نه تنها جا نخورید و از این مسخره کردنها ناراحت نشوید بلکه همراهی کنید که لهجه‌ها و لغات را نگاه داریم. شوق‌انگیزی در مردم گرفت و نامه‌ها رسید؛ نامه‌های فراوان رسید...

□ ممکن است بفرمایید که برای جواب دادن به این نامه‌ها و همینطور برای این کار جدّی و سنگین که شروع کرده بودید؛ مسئولان شما را چطور تحویل می‌گرفتند و در رادیو، دفترتان کجا بود؟

■ عرض کنم که هم رقّت‌آور است و هم خنده‌دار! تا چند سال که این برنامه، اوّل ماهانه بود و بعد دو هفته‌ای یکبار شد، واقعاً جا نداشتیم. آن زمان یك جوانی بود با فرهنگ و مؤدب که در رادیو کار می‌کرد. اگر هست، خداوند سلامتش بدارد، آقای پرویز مشایخی جوان بود. وقتی که دید مردم به این برنامه رو آورده‌اند و نامه زیاد می‌رسد و جایی هم

نداریم؛ گفت: آقا، این میز اداری من، یك کشویش را اختصاص می‌دهم به کار و به نامه‌های برنامه فرهنگ مردم و خودم هم مراقب هستم که نامه‌ها محفوظ بمانند و گم و گور نشوند.

نامه‌ها جمع می‌شد اما خوب، آنجا که جا نداشتم و جا هم نمی‌دادند و آنطور که عرض کردم؛ از ابتدا این قضیه را جدی نمی‌گرفتند. می‌گفتند که آقا، اتل‌متل توتوله که میز و صندلی لازم ندارد!

نامه‌ها را جمع می‌کردیم و به خانه می‌بردیم، همین که یك نامه می‌رسید، بلافاصله بی‌درنگ، خیلی زود جواب می‌دادیم، اتاق کارم اتاق محقری بود که در خانه داشتم. دوستی در همسایگی داشتم که از مردان نیك بود و همیشه یادش را زنده نگه می‌دارم. با این که دورهٔ بازنشستگی را می‌گذراند، هنوز جوان بود. زود شروع به کار کرده بود و زود هم بازنشسته شده بود. همسایه ما بود و اوقاتش غالباً به مطالعه می‌گذشت. یك بار به من رو آورد و گفت که بیکارم، تو اگر کاری داری به من مراجعه کن، کمکت کنم. این مرد ـ منظورم شادروان نصرالله یگانه است. نصرالله یگانه هم فرزند مرحوم شیخ حسن خان یگانه است که از فضلای زمان خودش بود، همکار ادوارد براون معروف بوده.

داوطلب شدن نصرالله یگانه برای من اثر خوبی داشت. مطلب را با او در میان گذاشتم که چنین کاری دارم انجام می‌دهم. گفت که از رادیو شنیده‌ام.

گفتم ـ بله، نامه‌هایی می‌رسد، مردم سئوالاتی دارند، باید اینها را جواب داد. با کمال میل پذیرفت که همکاری کند ولی ـ حالا هوشمندی و ذکاوت این آدم را ببینید ـ گفت: من از بچگی این جور مطالب را شنیده‌ام، اما نمی‌دانم چی هست و چه‌طور باید کار کرد تا حفظ شوند.

چند ماهی این رشته را پیش من تعلیم گرفت و از کم و کیف آن به خوبی سر درآورد. به قدری خوب این درسها را یاد می‌گرفت که قابل تحسین بود و به همین دلیل خیلی زود به کار مسلط شد. نصرالله یگانه در خانه جوابها را می‌نوشت و آنهایی را که برای همکاری داوطلب می‌شدند، راهنمایی می‌کرد و به عنوان دستیار نجوا امضاء می‌کرد و پاسخها و راهنمایی‌ها را برایشان می‌فرستاد.

پیش از این که شادروان یگانه به این کار مشغول شود؛ دو تن جوان دبیرستانی پیدا شدند، آمدند و آمادگی خودشان را اعلام کردند که ما هم حاضریم کار کنیم. پیشنهاد کردند که در ساعاتی که درس ندارند بیایند کار کنند و درعوض آموختن این رشته، بلاعوض کار کنند. بعضی‌ها شاید خجالت بکشند این مسائل را مطرح کنند ولی من می‌گویم: خوب، برای من دشوار بود که این جوانها که معلوم است از خانواده‌هایی متوسطند، از جیبشان کرایه رفت و آمد را هم بدهند؛ بنابراین آن درآمد برنامه را اختصاص دادیم به آنها، برای هر برنامه صد تومان می‌دادند و ده تومانش را هم به عنوان مالیات کسر می‌کردند. اول قبول نمی‌کردند بعد با اصرار قانع شدند که به اندازهٔ سی، چهل تومان بپذیرند که کرایهٔ رفت و آمدنشان بشود. این دو نفر عبارتند از آقای محمود ظریفیان و آقای حسن پناهیان، خداوند هردو نفرشان را با سلامت نگه دارد.

خوب، آن دو جوان به موقع خود آموزش دیدند و کار را خوب یاد گرفتند. روزهای تعطیل و جمعه‌ها به خانهٔ ما می‌آمدند و این پرونده‌های نامه‌ها و مطالبی که رسیده بود و مرحوم یگانه جوابشان داده بود؛ اینها را منظم می‌کردند. پرونده‌ها هم همین‌طور در اتاق محقر من، کارتن کارتن چیده می‌شد.

و هرچه هم که به رادیو می‌گفتم که من جا ندارم، جایی نمی‌دادند، هنوز بعداز چند سال کشو میز پرویز مشایخی، دفتر و اتاق و اداره و همهٔ تشکیلات فرهنگ مردم بود؛ بعداز مدتی، یکی دیگر از دوستانِ خوب، یعنی علی‌اکبر عبدالرشیدی، جوان بسیار خوب کرمانی هم به جمع ما پیوست. بعداز عبدالرشیدی، ولی‌الله درودیان که از شعرا و محققان معاصرند وعلی‌اکبر جباری‌نیا هم به ما پیوستند. خوب، کم‌کم جمعیتمان زیاد شد، اما هنوز دفتر و ادارهٔ فرهنگ مردم، کشو میز آقای پرویز مشایخی و خانهٔ محقر من است و حقوقی هم، هنوز در کار نیست؛ آمدن عبدالرشیدی و جباریان مصادف شد با وقتی که در رادیو معاونی بافهم پیدا شد که استاد دانشگاه هم بود. دکتر منوچهر تسلیمی، خودش متخصص علوم اجتماعی و استاد دانشگاه بود، به اینجا منتقل شد، می‌فهمید که این مسائل یعنی چه، او که آمد دست و بال ما یك کمی باز شد. رفت و با وزیر و با مدیر و اینها صحبت کرد و گفت آقا اینها کار مهمی دارند می‌کنند و از این حرفها!

و خودش هم در دانشگاه به شاگردانش برای رسالهٔ لیسانس از همین مسائل مردم‌شناسی و فولکلور می‌خواست و رساله‌های اینها را به ما می‌داد؛ خدا ـ هرجا که هست ـ سلامتش بدارد؛ خلاصه گشایشی در کار ما شد که توانستیم به افراد مجموعهٔ ما، یعنی درودیان و جباری و عبدالرشیدی و ظریفیان و پناهی و مرحوم یگانه، حقوق مختصری بدهیم.

در زمانِ همان معاون رادیو، چند تا اتاق هم به ما دادند، اما چه‌طور اتاقهایی؟!

توی یکی از زیر زمینهای وزارتِ سابق کشور، آنطرفِ رادیو، روبه جنوب، نزدیكِ ـ ببخشید ـ دستشویی، دو، سه تا اتاق به ما دادند که اگر می‌توانید، همینجا بنشینید! هنگامی که آن اتاقها را به ما دادند، ما به اصطلاح محل کار پیدا کردیم و حالا دیگر، به جای این که پناهیان و عبدالرشیدی و درودیان و اینها، بی‌جا باشند و برای کار به خانهٔ من بیایند، جا و محلی برای کار پیدا کردیم؛ البته هیچیك از این مراحلی که گذراندیم آسان و بی‌زحمت نبود؛ چه از نظر دستگاه رادیو و چه از نظر مردم، مردمی که از هر عنوانی که به کار دولتی نزدیك بود، رمیده بودند و فرار می‌کردند. خوب، جلب اعتماد اینها کار آسانی نبود. مردم اعتماد نداشتند و فکر می‌کردند که هر کاری که می‌شود، توسط حکومت است. مثلاً در همان اوایل که کسانی برای برنامهٔ فرهنگ مردم نامه می‌نوشتند؛ مطلبی، مراسمی محلی را برایمان می‌فرستادند. اول نامه‌شان چند سطر ستایش از سردمداران و عمال حکومت بود و آی تعریف! و بعد وارد اصل مطلب می‌شدند. در همان برنامه چند بار گفتم که شما مطالبتان را بنویسید، سلام ودعا و ستایش و تعریف از دیگران کار این جا نیست؛ ما داریم یك کار علمی می‌کنیم. بعد که دیدند در برنامهٔ ما، صحبت از حکومت و دولت نیست، کم‌کم باور کردند و مطالب را به طور علمی می‌فرستادند. مشکل دیگر این بود که جاذبهٔ شهرنشینی چنان آنها را در روح خودشان مغلوب کرده بود که همان‌طور که راجع به آن دانشجوی کاشانی اشاره کردم؛ از گفتن هرچیزی پرهیز می‌کردند که مبادا شهرشان و یا روستایشان توسط دیگران مسخره شود. مثلاً یکی از همکاران ما که سالها با ما همکاری صمیمانه داشت، که اگر هست خداوند سلامت بداردش و اگر نیست روانش شاد باشد؛ بانو هاجر مجیبیان، بعدها در نامه‌اش نوشت که اوائلی که من با شما کار می‌کردم؛ زنهای آشنا و قوم و خویشها می‌آمدند پیش من که تو داری آبروی شهر ما را می‌بری، داری همه چیز ما را می‌گی و دیگران ممکن است که ما را مسخره کنند.

چند سال که گذشت، خود او چه در نامه‌هایش و چه در ملاقاتی که در یزد داشتیم؛ اظهار خوشحالی می‌کرد از این که با فرهنگ مردم و برنامه فرهنگ مردم همکاری داشته است؛ می‌گفت: بر خلاف چند سال پیش، حالا که مردم فهمیده‌اند که ارزش فرهنگ مردم چیست، آشنایان، همان آشنایان و دوستانی که آن زمان مرا سرزنش می‌کردند، حالا می‌آیند و تشکر می‌کنند؛ می‌گویند که به همت تو، شهر ما و آداب و رسوم ما هم دارد شناخته می‌شود.

خوب، توضیح لزوم حفظ و جمع‌آوری فرهنگ مردم، مشکل بود؛ چون از همه طرف تبلیغات رژیم، علیه همین فرهنگ مردم بود؛ برای این بود که مردم آمریکایی مآب بشوند.

برای همین در اول هر برنامه، در حدود هفت، هشت دقیقه، خودم با همان اسم «نجوا» حرف می‌زدم و در آن سخنان اولاً به مردم دل می‌دادم که هر ملتی در دنیا آداب و رسومی دارند. آداب و رسوم ما بسیار هم زیبایند و اگر هم چیزهایی هستند که از نظر درس خوانده‌ها خرافاتند؛ همین خرافات را هم باید جمع‌آوری کرد، برای این که مطالعات بعدی بر روی اینها انجام شود و قسمتی از روانشناسی هر جامعه، از طریق مطالعه بر روی این خرافات روشن می‌شود و دیگر این که مردم مملکتهای دیگر هم خرافات دارند و خرافات آنها خیلی مضحکتر از خرافات ماست؛ بعد هم تشخیص نهایی بر عهدهٔ ما نیست؛ آنچه را که حالا خرافات می‌دانیم شاید یك ریشهٔ علمی داشته باشد؛ به هر حال با این شوق‌انگیزیها و با این توضیحات، مردمِ فهمیده، کم‌کم ملتفت شدند که ما داریم کارهای علمی و انسانی می‌کنیم و ربطی به حکومت ندارد؛ در کنار این توضیحاتی که در رادیو می‌دادم؛ حس کردم که باید روح باسواد در سراسر مملکت هم قانع و آگاه بشود که این کار، خدمتی است به فرهنگ ملت و باید آنها هم همراهی بکنند؛ اولین بار در آبان ۱۳۴۷ خورشیدی در مجلهٔ «سپید و سیاه» مصاحبه‌ای کردم که عنوان آن مصاحبه، دعوت عام برای نجات فولکلور ایران بود.

بعد در همین مصاحبه، مقداری توضیح دادم که این علم جدید در شمار علوم انسانی است و بسیار مهم است و در دنیا چه کرده‌اند و در ایران چه کسانی پیشقدم و پیش‌کسوت بوده‌اند؛ کسانی مثل علی‌اکبر دهخدا و صادق هدایت، آن مصاحبه خیلی مؤثر بود و بعداز آن بار دیگر در همان مجله سپید و سیاه در سال ۱۳۴۹، در روزنامه فرانسوی زبان تهران، ژورنال دوتهران در ۱۷ مارس ۱۹۷۱، ۲۶ اسفند ۱۳۴۹ خورشیدی و بعد روزنامه اطلاعات در تیرماه ۱۳۵۰، در مجلهٔ نگین سال هفتم شمارهٔ ۷۴، تیرماه ۱۳۵۰، مجله تماشا اسفند ۱۳۵۰، روزنامه کیهان اسفندماه ۱۳۵۰، این مصاحبه که در روزنامهٔ کیهان منتشر شده، عنوانش که با حروف درشت چاپ کرده بودند، این بود که: نوروز را فراموش نکنید؛ یعنی در ۱۳۵۰

خورشیدی: جامعهٔ ما را به جایی رسانده بودند که تقریباً نوروز، از اعمال فراموش شده بود و در عوض شب ژانویه و درعوض فرنگی مآبی تبلیغ و تشویق می‌شد.

□ آیا این فرنگی‌مآبی و فراموش کردن نوروز، از جانب طبقات متوسط و پایین‌تر از متوسط هم استقبال می‌شد؟

■ نه، خوب از ۱۳۴۰ که ما شروع کرده بودیم تا وقتی که داشتم این مصاحبه‌ها را می‌کردم، ده سال گذشته بود و طبقاتِ فرودست اجتماع و طبقات متوسط واقعاً باور کرده بودند که این آداب و رسوم، ننگ و عار نیست که هیچ، واقعاً افتخار هم هست و برای همین بود که با علاقهٔ زیاد با ما همکاری وسیع داشتند.

این مصاحبات مطبوعاتی، البته حسن اثر داشت، به این هم کفایت نکردم و علاوه بر این مصاحبه‌ها و صحبتهای رادیو، در دانشگاه نیز سخنرانی کردم. دو نوبت در دانشگاهِ شیراز صحبت کردم، درسال ۱۳۴۹، و همچنین در کنگرهٔ ایران‌شناسی در شهریور ۱۳۴۹، در برنامه ایران‌زمین تلویزیون در سه ماهه آخر سال ۱۳۵۰ و باز در سومین کنگرهٔ ایران‌شناسی شرکت کردم و عده‌ای از همکارانم را به آنجا بردم و دربارهٔ مطالب مختلف سخنرانی کردیم. حالا همکاران ما بیشتر شده بودند؛ همکاران جدّی و صمیمی ما عبارت بودند از: علی سعیدی از خراسان، محمد شاهمرادی از خمین، جعفر شهری‌باف از تهران، بانو دولت شهریاری ـ روانش شاد ـ از کرمان، آقای محمد صادقی از آباده، محمد کریمی از کاشمر، غلامعلی ملاابراهیمی از دماوند، محمدحسن رجایی از اصفهان و...

من مخصوصاً اینها را بردم در آن کنگرهٔ ایران‌شناسی در دانشگاه تهران که خودشان حرف بزنند و ببینند که محیط دانشگاه و استاد دانشگاه، چه دقت و توجهی دارند به این کار که ما شروع کرده‌ایم و چه قدر به کار ما ارزش می‌گزارند.

همچنین دوستان و همکارانی داشتیم که اینها در این راه پیشقدم بودند، زحمتها کشیدند برای جمع‌آوری و حفظِ فرهنگِ مردم: اوّل، آقای محمداسماعیل حنفی که اینک استاد ادبیات و دبیر ادبیات است در دانشکده بیرجند، همکاران و دستیاران فاضل خودم: محمود ظریفیان، حسن پناهیان، مهدی شکرریز، مجید حبیبیان، علی‌اکبر جباری، ولی‌الله درودیان، علی اکبر عبدالرشیدی، عباس علی صادقی. اینها که نام بردم گروه تحقیقی ومطالعاتی ما را گرم کردند و رونق بخشیدند: همچنین در ولایات مختلف مملکت، همکاران خوبی داشتیم که گرمرو، بااعتقاد، صمیمانه کار می‌کردند: محمد علی‌پور از اندیمشك، صفر محمدزاده گیلانی، فرج‌الله مولایی از خلخال، محمدرضا خوشدل و محمدرضا بشارتی از قم، محمدجعفر منصف از کاشان، سیدحسین طباطبایی از گلپایگان، محمدرضا بلالیان از همدان، عذرا پورقاسم از لاهیجان و... که خود این عدّهٔ اخیری که نام بردم در سه ماههٔ پاییز ۱۳۵۰، خودشان به شوق‌انگیزی در میان مردم شهرهای خودشان و شهرستانهای مجاور پرداختند: اطلاعیه چاپ کردند؛ اوراق تشویق چاپ کردند؛ خیلی فعالیت می‌کردند.

در همین سالها به فکر افتادیم که برای تشویق دوستانمان که مرتب برای ما کار می‌کنند، کارت بفرستیم؛ اوراق بفرستیم؛ در هر نوروز برای اینها کارت تبریك می‌فرستادم. همین محمد علی‌پور از اندیمشك با پول خودش این اوراق را چاپ و پخش کرد. ما شروع کردیم به تبریك گفتن در عید نوروز و به نشانی اینها فرستادیم؛ البته حالا که ما اینجا نشسته‌ایم و داریم صحبت می‌کنیم؛ شاید به نظرتان خیلی جلوه نکند که رسیدن یك کارت مقوایی تبریك برای محمد صادقی در صغاد آباده، چه اثری دارد، اما با آن برنامه و با آن مقدمات که عرض کردم؛ این کارت که می‌رسید، در واقع یك لوحهٔ افتخار برای او بود که همهٔ هم‌ولایتهایش می‌دیدند و او را تحسین می‌کردند و خود این کار باعث می‌شد که شوق‌انگیزی در مردم زیادتر بشود و توسعه پیدا کند.

خلاصه بر اثر این کوششها، کار ما رونق بیشتری پیدا کرد و شنوندگان از سراسر ایران فشار آوردند به رادیو، که پانزده روز یکبار کم است و برنامه را زیاد کنید. برنامه هفتگی شد و با این برنامه هفتگی، بدیهی است که علاقهٔ شنونده‌ها و همکارهایمان بیشتر شد؛ در همین زمان، بنده دیدم که آموزشِ کار جمع‌آوری فرهنگ مردم، هِی توی برنامه تکرار می‌شود، برای همین جزوهٔ کوچکی چاپ کردم و فرض را بر این قرار دادم که مخاطبان ما زبانِ خارجی نمی‌دانند، در آن جزوه تعلیم دادم که کلمه‌های محلی را به خط فارسی بنویسند امّا اِعراب بگذارند و مثال زدم که، اگر اِعراب نگذارید، ما درست نمی‌خوانیم و غلط بیان می‌کنیم و غلط ضبط می‌شود و غلط بر روی کاغذ می‌آید. این جزوه در کتاب گذری و نظری در فرهنگ مردم آمده است.

کم‌کم، مردم در کنار مطالبی که برایمان می‌فرستادند؛ بعضی اشیاء را هم می‌فرستادند؛ ـ کاری به ارزش مادی آن اشیاء نداشته و ندارم ـ مثلاً در جنوب ایران، چیزی هست از اسفندِ صحرا، همین اسفندی که روی آتش می‌ریزیم؛ این اسفند را وقتی که سبز است می‌چینند و به نخ می‌کشند، خشك می‌شود، به اشکال مختلف درش می‌آورند: لوزی، مربع، مستطیل و گاهی با پارچه‌های کوچك رنگی تزئینش می‌کنند. این را «اسفندی» می‌گویند. مردم عقیده دارند که این «اسفندی» را وقتی که به سردر اتاق یا خانه نصب کنند، اهلِ این خانه از چشم بد و گزند محفوظ می‌مانند. مثلاً یکی «اسفندی» ولایت خودش را از روستاهای یزد و یا کرمان می‌فرستاد. این اسفندی برای من بسیار ارزشمند بود. نشان می‌داد که این برنامه چقدر فکر این آدم روستایی را به خود مشغول داشته که نمونه‌ای از معتقدات محل خودش را مجسم کرده و فرستاده است. ما اینها را در برنامه می‌گفتیم و تشکر می‌کردیم، به دنبال این، مردم صنایع محلی را میفرستادند که اینها در موزهٔ فرهنگ مردم باید باشند و حتماً هستند. یك نمونه از ملکی آباده فرستاده بودند با نهایت ظرافت بافته شده بود. تخت و رویهٔ این ملکی به قدری زیبا و ظریف بود که تحسین هر بیننده‌ای را برمی‌انگیخت. روبنده‌های محلی که حالا دیگر منسوخ شده، نسلهای امروز «روبنده» را نمی‌دانند که چیست؟

«روبنده» یك پارچه سفید مستطیل بلند بود که به اندازه صورت و سر اندازه گیری می‌کردند و از پشت سربسته می‌شد و به روی صورت می‌بستند، وقتی که زنی می‌خواست به کوچه و خیابان برود، «روبنده» می‌بست و وسط این «روبنده» سوزن‌دوزی شده بود؛ برای این که روزنه‌هایی باشد که این زن جلو پایش را ببیند، این سوزن‌دوزی به قدری زیبا و ظریف بود که از هنرهای دستی محلی محسوب می‌شد. همچنین عرق‌چین، یك چیز ساده‌ای به نظر می‌آید؛ عرق‌چین‌های محلی که باز با ابریشم سوزن‌کاری شده بود؛ نقش و نگارهای بسیار زیبا و چشم نواز در این عرق‌چین کار شده بود؛ امثال اینها را می‌فرستادند؛ مثلا دختری از نائین، یك قالیچهٔ زیبا فرستاده بود که این، نمونهٔ هنر محل ماست و البته اینها را برای من «نجوا»، به عنوان هدیه می‌فرستادند ولی من دلم نمی‌آمد که به عنوان مال شخصی برشان دارم، هنگامی که اتاقها را به ما دادند و ما جا پیدا کردیم؛ به فکر افتادم که بیاییم و اینها را عرضه کنیم و اسمش را هم موزهٔ فرهنگ مردم بگذاریم: رفتیم این‌طرف و آن‌طرف، اعتباری نبود، پولی نبود، گفتند که چند تا قفسهٔ آهنی که شیشه هم دارد، در انبار رادیو بی‌مصرف افتاده است، ما هم آنها را آوردیم و تمیز و پاکیزه کردیم و همین همکاران من با چه ذوق و شوقی این اشیاء را با کارت مشخصات فرستنده و محل ارسال و هنر آن آدم، نوشتند. هر محصول، هر مصنوع هنری که می‌رسید، ما اینها را در دفتر موزه ثبت می‌کردیم و شماره می‌زدیم و این کار به عهدهٔ حسن پناهیان بود.

علاوه بر این، بنده فکر کردم که در هر خانه‌ای از خانه‌های شهر و روستا، سند معامله، قباله ازدواج و امثال اینها که موجود هست و صاحبانشان برای ما نامه می‌نویسند که اینها را چه کار بکنیم؟ اینها دارند پوسیده می‌شوند، دارد موش می‌خوردشان، ما هم جا نداریم که نگهداریشان کنیم، ما از مردم خواستیم که هرچه از این کاغذها و قباله‌ها و اسناد قدیمی که دارید به موزه هدیه کنید؛ ما نگهداری می‌کنیم، ماحصل این فعالیّت این شد که از فرمانهای دوره صفوی تا قاجاریه و قباله‌های عقد با خطوط ارزشمند و ارزنده، انواع سند معاملات و هرچه از این قبیل بود، جمع‌آوری کردیم. این قباله‌ها و سندها از نظر خط، از نظر تذهیب، از نظر انشاء و عبارت نویسی، بسیار قابل مطالعه‌اند؛ جوانب مختلف هنری، ادبی، ذوقی و... دارند. این هم باز قدمی دیگر بود که ما برای کتابخانه مرکزی و آرشیو موسیقی محلی داخل ایران برداشتیم. در آن سالها کم کم به فکر افتادیم که پاره‌ای از کتابها را چاپ کنیم، در آن زمان از دوستی دانشمند و پاك نهاد و مؤمن، شادروان دکتر احسان‌الله علی‌استخری، خواهش کردم که از باب تیمن و تبرّك، رساله‌ای بنویسد و او نوشت. اسمش را گذاشتیم «قدم صدق»، به این معنی که در این موقع هرکس که هر کاری با فرهنگ مردم انجام داده، با قدم صدق پیش آمده است. کتابِ قدم‌صدق، حاوی تاریخ نجف اشرف و تشکیل حوزه علمیهٔ نجف و مدارس و کتابخانه‌های آن و ذخائر موجود در خزانهٔ نجف اشرف و پس از آن به همین طریق سخن از کربلا و کاظمین و سامراء به میان آمده است. ما همین کتاب را به عنوان هدیه و قدرشناسی از همکاران سراسر کشور برای هرکدام یك نسخه فرستادیم، حالا ملاحظه کنید که مردم معتقد به مذهب، این کتاب را چه قدر می‌پسندیدند.

بعداز آن در بهمن ماه سال ۴۹، کتاب فرهنگ مردم سروستان، اثر بسیار ارجمند دوست دانشمندمان آقای صادق همایونی را چاپ کردیم، اخیراً هم، این کتاب از طرف انتشارات آستان قدس رضوی به چاپ دوم رسیده است و به اعتقاد شخصی، هر کس که بخواهد درباره فرهنگ مردم زادگاه خودش کتاب بنویسد، این کتاب را باید بخواند و سرمشق قرار بدهد.

لابد اینجا می‌پرسید که چرا راجع به زادگاهش، چرا گردآورنده باید درباره زادگاه خودش چیز بنویسد؟ این، یك علتی دارد که ما به تجربه دریافتیم. اوّلا فرد غریبه وقتی وارد محل می‌شد، مردم از بس از تازه‌وارد آسیب دیده و اذیّت کشیده بودند، به این زودی دهانشان را برای غریبه باز نمی‌کردند. چرا؟ برای این که-در طول تاریخ، هر وقت غریبه‌ای به محلی، به ولایتی می‌رفته، خبر از مالیات تازه داشته است. تصوّر مردم این جور بود. برای همین اگر یکی می‌رفت پیش یك پیرمرد دهاتی می‌نشست و می‌پرسید که شما چه کار می‌کنید؟ آداب و رسومتان چیست؟ تصوّر آن دهاتی این بود که این حرفها پوشش ظاهرش است و این آدم آمده است که بفهمد ما چی می‌کاریم؟ بعد بیایند مالیات از ما بگیرند؛ برای همین ما به تجربه دریافتیم که هرکس باید زادگاه خودش را مورد مطالعه قرار بدهد و فولکلور و فرهنگ مردم زادگاه خودش را جمع‌آوری کند. از این گذشته، غریبه با لهجهٔ مردم محلی آشنا نیست. چرا؟ چون مردم هر ولایت، لهجهٔ خاصی دارند. اگر اهل محل این کار را بکند، چون با لهجهٔ محلی آشنایی دارد؛ می‌تواند لغات محلی را به خوبی جمع‌آوری کند که این کار، خود یکی از کارهای اساسی است که باید در ایران انجام بگیرد، اگر لغات محلی از سراسر ایران گردآوری بشود، فرهنگ لغات ایران به چند برابر این که هست، می‌رسد و بر لغات ناب و خوب افزوده می‌شود.

به هرحال، اولین کتاب که در زمینهٔ فرهنگ مردم چاپ کردیم، فرهنگ مردم سروستان بود و در سالهای بعد، البته کتابهای دیگری چاپ کردیم و دولت هیچ مداخله‌ای در چاپ و نشر این کتابها نداشت، بلکه مؤسسه امیرکبیر عهده‌دار چاپ آن کتابها شد که به ترتیب عبارتند از: فرهنگ مردم سروستان، تمثیل و مثل، بازیهای نمایشی، جشن‌ها و آداب و معتقدات زمستان (جلد اوّل و جلد دوّم) ـ قصه‌های ایرانی جلد اوّل که این کتاب در جلد دوم با اضافات و ملحقات با عنوان «گل به صنوبر چه کرد؟» در دو جلد منتشر شد. قصه‌های ایرانی جلد دوّم آن عروسك و سنگ صبور و پس از آنها سه جلد کتاب دربارهٔ قصه‌ها و افسانه‌ها و معتقدات عامه دربارهٔ شاهنامه و مردم و شاهنامه، مردم وفردوسی، مردم و قهرمانان شاهنامه منتشر شد.

تازه در آستانهٔ سال ۵۱ـ۵۰، مرکز فرهنگ مردم را تأسیس کردیم و با گسترش این فعالیتها ضرورت پیدا کرد که پژوهشگر و کارمند متخصص هم زیاد بشود، بنابراین در سال ۵۶، از بین ۴۰۰ نفر، با سه دوره امتحان، یعنی یك دوره کتبی، یك دوره امتحان شفاهی و پس از آن مصاحبه، ما از بین ۴۰۰ نفر لیسانس و فوق لیسانس و دکترا، ۲۵ نفررا انتخاب کردیم و بعد به همین اکتفا نکردیم که اینها لیسانس و فوق لیسانس و دکترا دارند، بلکه در همین مرکز فرهنگ مردم، یك دورهٔ ۹ ماهه تعلیمات فشرده تاسیس کردیم و از بهترین استادان دانشگاه دعوت کردیم که آمدند در یك دورهٔ نه ماهه دربارهٔ تاریخ ایران، فرهنگ ایران، فرهنگ مردم و علوم انسانی امروز درس دادند.

□ دربارهٔ کتابخانه‌ای که مرکز تهیه کرده بود؛ همچنین دربارهٔ کاری که در مورد موسیقی محلی انجام دادید؛ لطفاً توضیح بدهید.

■ عرض کنم که بنده فکر کردم که بدون کتابخانهٔ تخصصّی کار مشکل است، یعنی این پژوهشگران باید به مآخذ غربی که زیاد است مراجعه کنند؛ به این جهت کوشش کردم که تقریباً تمامی کتب مربوط به فرهنگ مردم و فولکلور را در این کتابخانه جمع کنم؛ البته مشکل بود؛ از کشورهای مختلف اروپایی و کشورهای شرقی و اسلامی، مثل افغانستان، مثل مصر و امثال اینها، با نهایت کوشش و حتی با مسافرتهای خودم یك کتابخانه‌ای فراهم کردیم که اینك در مرکز فرهنگ مردم موجود است وَ غنی‌ترین کتابخانه‌ای است که مطالب فولکلوریك در آن گردآوری شده است. درمورد موسیقی محلی، چون که برنامهٔ ما به موسیقی‌های محلی احتیاج داشت، بنده درصدد برآمدم که طی مسافرتهایی که با گروه خودمان از مرکز به شهرستانها داشتیم، در آنجا با کمك دوستان و آشنایان، موسیقی محلی را جمع‌آوری کنیم. مثلا یکی از بهترین نوارهای موسیقی ترکمنی در این آرشیو موجود است. موسیقی لری، موسیقی خراسان، موسیقی کردستان، همه جا، در حدود ۲۵۰۰ نوار موسیقی محلی تهیه کردیم. در کنار آن، موسیقی فولکلوریك جهان را هم تهیه می‌کردیم. این مجموعه موسیقی ایران و موسیقی فولکلوریك جهان در مرکز فرهنگ مردم بود بعد، استادانی که از کشورهای مختلف: از آلمان، از فرانسه، از افغانستان، از تاجیکستان آمدند اینجا و از این مرکز بازدید کردند، نوشته‌اند و تصریح کرده‌اند که در هیچ جای دنیا، یك چنین مجموعه‌ای ندیده‌ایم که به این کمال و فراوانی باشد. البته اینها همه به خاطر علاقهٔ ما و همکارانمان بود وگرنه ـ همانطور که عرض کردم ـ به ما تا چند سال حتی جا هم نداده بودند. اعتبار مالی هم در اختیار ما نبود، فقط در سال ۵۱ـ۵۰ بود که مختصری کمك به ما شد ولی تا آن زمان ـ این را باید صریحاً عرض کنم ـ همّت و پشتکار مردم ایران بود که مجانی و بلاعوض کار می‌کردند و ما را یاری می‌رساندند. این رادیو وسیلهٔ خوبی بود، چرا؟ چون بنده فکر کردم این رادیویی که دارد لهجه‌ها را خراب می‌کند، این رادیویی که دارد اخلاق مردم را خراب می‌کند، این رادیویی که دارد مردم را از خودشان، از هویّت خودشان دور می‌کند، از همین وسیله، از همین زهر قاتل، پادزهر بسازم و خوشبختانه، مردم چون احساس کردند که صداقتی در کار هست، همه، همراهی می‌کردند. به طوری که عرض کردم دولت هیچ کمکی نمی‌کرد، برنامه‌ای بود دور از نفوذ حکومت و در طول این همه سال، ۲۰ سال، حتی یك بار و یك کلمه از دولت و از رئیس دولت و یا وزیر دولت و یا بالاتر، سخنی در این برنامه نرفت، البته تکلیف می‌کردند مثلا در ماجرای ۲۵۰۰ ساله، منتهی با سختی مقاومت می‌کردیم. می‌گفتیم: آقا، من زندانهایم را دیده‌ام، حبسهایم را کشیده‌ام، اینجا داریم یك کار علمی می‌کنیم، بعد هم قصهٔ ماهی گیر و فلان و بهمان چه ربطی دارد به برنامهٔ ۲۵۰۰ ساله؟ هیچ ارتباطی ندارد.

ما داریم قصهٔ عوام و زندگی عامه را می‌گوییم، هیچ ربطی به آن بالاها ندارد ومقاومت می‌کردیم. یکی دیگر از خدماتی که از این طریق به مملکت و به فرهنگ مملکت شد، این بود که قلم به دست خودِ مردم داده شد تا خودشان، خودشان را بنویسند، یك حرکت عمومی و ملی آغاز شده بود. علاوه بر اینها در زمینهٔ سخنوری و شاهنامه‌خوانی، یادش به خیر، شادروان غلامعلی حقیقت را وادارش کردم که یك دوره شاهنامه، نقّالی بخواند و ثبت کند. یك دورهٔ کامل نقّالی قهوه خانه‌ای را از او ضبط کردیم و او، بالاترین و بهترین استاد این فنّ بود. در کنار آن شاهنامه‌خوانی محلی را زنده کردیم، چرا که شاهنامه‌خوانی بختیاری با شاهنامه‌خوانی لرستان، با شاهنامه‌خوانی خراسان فرق دارد؛ از همهٔ اینها جلساتی تشکیل دادیم و در جشنهای توس دعوت کردیم، هر کدام با لباس محلی خودشان آمدند و به سبك محل خودشان شاهنامه‌خوانی کردند.

آیین سخنوری را تشویق کردیم، سخنوری یکی از مشغولیّات قدیم در ماه رمضان بود، ترتیب بسیار زیبایی داشت، صحنه‌آرایی بسیار زیبایی هم داشت، اصناف مختلف، مثل نانواها، آهنگرها، پینه دوزها در قهوه خانه‌های معتبر جمع می‌شدند. هر صنف، نشانی مخصوص به خود داشت که اینها را به دیوار می‌آویختند و درحقیقت، در آیین سخنوری مناظرهٔ شعری بود. از این محل دو نفر ادعا می‌کردند که من بالاتر از همه هستم، از آن محل دو نفر، یك نفر می‌آمد و اینها با هم مبارزهٔ شعری می‌کردند؛ البته شعرهای مردمی، شعرهای مخصوص به این آیین داشتند. به هرحال قهرمان این محل با شعر، قهرمان محل دیگر را لخت می‌کرد، لباسهایش را می‌گرفت.

بعضی نمایشها را زنده کردیم. مثل خیمه شب بازی، روحوضی و نمایشنامه‌های عامیانه، اینها را زنده کردیم، در همان سالهای آخر بود که خود بنده عهده‌دار تشکیل یك مجلس سخنوری شدم در قهوه خانه‌ای نزدیك چهارراه سیدعلی در تهران، غرض این که سروکار داشتن دائم با مردم و تشویق آنها به طُرُق مختلف، مبنای آشنایی ما با دیگر فرهنگ‌دوستان می‌شد. مثلا مبنای آشنایی من با نویسندهٔ معروف، آقای جعفر شهری صاحب کتاب تهران قدیم این طور بود که یك سال در ماه رمضان از همه خواستیم که آداب رمضان در شهر خودشان را بفرستند، شادروان یگانه، یکبار با شوق و ذوق آمد، مطالبی همراهش بود؛ گفت اینها را کسی نوشته که خودش بچهٔ تهران و بزرگ شدهٔ تهران است. رفتیم و پیدایش کردیم، به خانهٔ ایشان رفتم و گفتم: آقا، حیف است که اینها در سینهٔ شما بماند، این فرهنگ مردم است، التماس کردم که ایشان بنویسد و آقای شهری قلم به دست گرفتند و تهران قدیم در پنج جلد و تهران درصد سال گذشته در شش جلد نوشته شد؛ غرض این که این برنامه منشأ خدماتی بسیار شد...

حالا دیگر خسته شده‌ام؛ بقیه سئوالات بماند برای بعد...

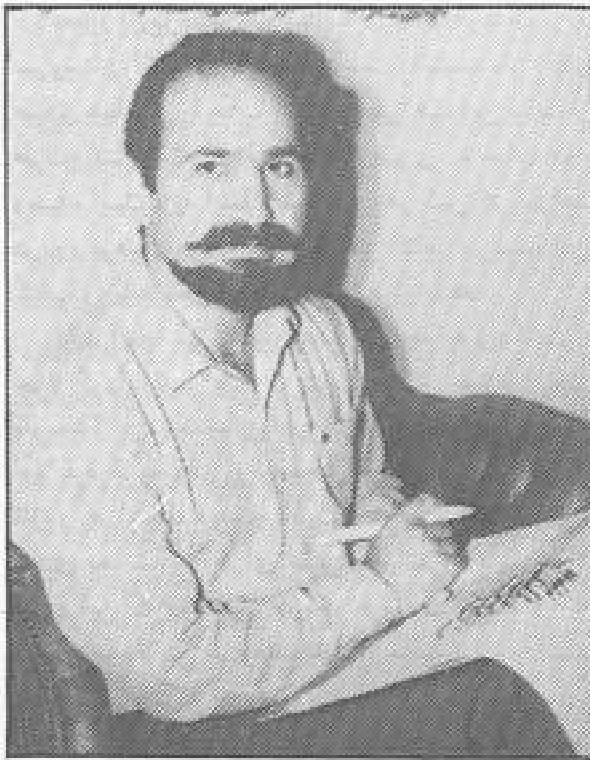


□ «حالا دیگر خسته شده‌ام، بقیه سئوالات بماند برای بعد...»؟... این آخرین جمله‌ای بود که در جلسه مصاحبه با «ادبستان»، از مرحوم انجوی شیرازی شنیدیم. متأسفانه دیگر «بعد» و «برای بعد»ی در کار نبود. روح استاد انجوی شیرازی شاد باد و یاد خدمات وی به فرهنگ مردمی و بومی این کشور، زنده باد.

گفتگو با جواد بختیاری، خوشنویس معاصر

خوشنویسی، هنری است خالص

● فرمهر منجزی



□ جواد بختیاری خوشنویس معاصر با مجموعه آثاری چون طربنامه عشق، سخن عشق، گلستانم آرزوست، و... هنرمندی فعال و پرکار در زمینهٔ خط نستعلیق و خط نگاره است او به سال ۱۳۳۵ در بروجرد متولد شده و در خانواده‌ای هنرمند و هنردوست پرورش یافته است و همین امر عامل مهمی برای رشد فعالیتهای او در زمینه‌های گوناگون هنری بوده است. او در پاسخ به اولین سؤال ما که چطور شد به هنر خوشنویسی روی آوردید می‌گوید:

■ راستش این سئوال سخت است و پاسخگویی به آن هم مفصل. من از سنین پایین به طور جدی و با علاقه روی نقاشی کار می‌کردم. خانواده‌ام اهل خوشنویسی ونقاشی بودند و خوب، طبیعی است که من هم چون در آن خانواده بودم مختصری با خوشنویسی آشنایی پیدا کنم، ولی نه به عنوان یك کار جدّی، بلکه به عنوان کار درجه دو و سه. بعد هم که وارد دانشکده و مشغول تحصیل در رشتهٔ الکترونیك شدم، به خاطر علاقه بیش از حدم به نقاشی در نیمهٔ راه کار را رها کردم و وارد دانشکدهٔ هنر شدم تا در رشتهٔ مورد علاقه‌ام تحصیل کنم.

□ مشخصاً درمورد کار خوشنویسی‌تان بگویید.

■ خوشبختانه من از ابتدا آگاهانه به سوی خط و خوشنویسی رفتم و چون در زمینهٔ هنر شرق و آبسته مطالعاتی داشتم در نتیجه خیلی سریعتر توانستم در این هنر پیش بروم. و به همین دلیل هم خط نستعلیق را سرلوحهٔ کارم قرار دادم و به صورت جدی به آن پرداختم. البته در کنار آن خط ثلث وشکسته را هم به طور محدود کار می‌کنم.

از ابتدای کار سعی‌ام براین بود که درست بنویسم و دستم قوی باشد وبتوانم به حد اعلای آنچه می‌خواهم برسم و خط دلخواهم را اجرا کنم.

□ خط دلخواهتان یا آنچه سرمشقتان بود؟

■ خط دلخواه؟ مثلاً فرض کنید من از شیوه‌ای خوشم می‌آید، آن شیوه می‌شود خط دلخواه و مورد علاقهٔ من. یا مثلاً کسی حس می‌کند به یك حال و هوایی رسیده، به تناسباتی رسیده که می‌تواند سبك دلخواهش را اجرا کند. معمولاً بین ذهن و دست فاصله است. ذهن چیزی بیشتر از دست می‌بیند و خوشنویس هم همهٔ سعی‌اش بر اینست که در حقیقت دستش را به ذهنش برساند. یعنی هدف غایی، اجرای آن چیزی است که در ذهنش می‌گذرد. ومسلماً هر چه بیشتر تمرین کند توانایی بیشتری برای پیاده کردن آنچه در ذهنش وجود دارد به دست خواهد آورد. من هم سالها زحمت کشیدم تا بتوانم به اصطلاح این فاصلهٔ دست و چشم را کمتر کنم. البته من دلبستگی عمیقی به خط نستعلیق داشتم و هنوز هم آن صفای درونی خط نستعلیق بر من اثر می‌گذارد.

خوب، مسلّم است کسی که می‌خواهد کار خوشنویسی انجام دهد باید یك سری آداب و قواعد را رعایت کند، که این قواعد شامل اجرای تناسبات، ضعف و قوّتها، اصول اولیه و... است. و با به دست آوردن توانایی در زمینهٔ اجرا و رسیدن به مهارت کامل می‌تواند این توانایی را داشته باشد که کارهای قبلی را تکرار کند. و آنقدر این توانایی بالا برود که اورا استاد و ماهر قلمداد کنند و بگویند این هنرمند توانسته چیزهایی را که از گذشته به ما به ارث رسیده به طور کامل اجرا و تکرار کند.

□ در اینجا این سؤال پیش می‌آید که جای خلاقیت کجاست؟ آیا خوشنویس نباید در کارش خلاقیتی داشته باشد؟

■ این یك مرحلهٔ کار است که در تمام هنرها وجود دارد. مثلا در زمینهٔ موسیقی، یك موسیقیدان قبل از اینکه آهنگساز شود یك نوازندهٔ ماهر است. می توان گفت: این یك اصل است که یك هنرمند خلاق قبل از اینکه «خلاق» باشد باید در کار هنری‌اش به خوبی مهارت داشته باشد و مهارت هم جز با تمرین و تکرار دست نمی‌آید. دست یافتن به مهارت، یك روی سکه است. وروی دیگر آن رسیدن به مرحلهٔ خلاقیت است لازمهٔ رسیدن به این مرحله داشتن جوهر و قریحهٔ ذاتی است. یعنی هنرمند باید در توانش باشد که چیزهای جدیدی به وجود بیاورد. ترکیبها و تنظیمها و همبستگیهایی بین اجزا به وجود بیاورد که قبلا وجود نداشته. هنرمندی می‌تواند این کار را انجام بدهد که اولاً ازدل آن تونل عمیق و پرپیچ و خم مهارت گذشته باشد و هنرش با او عجین و آمیخته شده باشد وثانیاً توانایی بالقوه‌ای در وجودش باشد که بتواند دیدش رافراتر کند و آنچه را در مسیرش بوده بازنگری کرده و آن را به شکل دیگری عرضه دارد. واین کار را هر کسی نمی‌تواند انجام دهد و نمی‌توان حکم قطعی داد که حتماً یك فرد ماهر واستاد می‌تواند هنرمند خلاقی هم باشد. برای مثال، رامبراند آثاری خلق کرده است. افرادی هم کارهای او را کپی کرده‌اند و بعضیها حتی به مراتب بهتر از او کار را انجام داده‌اند، ولی این کارها در تاریخ فقط به اسم «رامبراند» ثبت شده‌اند، چون رامبراند بوده که این آثار را «خلق» کرده. به کسانی که کار رامبراند را کپی کرده‌اند هنرمند می‌گویند ولی نه هنرمند خلاق. خوب، رسیدن به مهارت نیاز به تمرین و تکرار دارد. و هر چیز را زیاد دیدید و به آن عادت کردید دیگر اصلا آنرا نمی‌بینید. وقتی هنری در جامعه به صورت یکنواخت عرضه شود تاثیرش در مردم کمتر می‌شود وقاعدتاً وظیفهٔ هنرمند اینست که روندی را در پیش بگیرد که نگرشی نو داشته باشد. با وجود این که خوشنویسی ارزشهای بیکران دارد اگر ما همیشه یك نوع خط را به جامعه عرضه کنیم بعد از مدتی نه خود ما ارضاء می‌شویم و نه جاذبه و علاقه‌ای برای افراد دارد. وجود این عامل، یك طرف قضیه است و طرف دیگر خودجوشی و باطن خلاق هنرمند است که باید چاشنی کار باشد تا بتوان کار جدیدی عرضه کرد. کار جدید نه به این مفهوم که هر کاری مثل کار قبلی نباشد، کاری نو و هنرمندانه محسوب شود، بلکه کاری باشد که عناصر تشکیل دهندهٔ فرهنگ خود را بشناسد، اصل کار را بفهمد و خلاقیت خود را با آموزش صحیح تقویت کند. بنشیند اتود بزند و کار کند تا به یك راه جدید و کشف یك پدیدهٔ جدید برسد. کار اصیل باشد یعنی از عناصر اصیل و سنتی شکل گرفته باشد، هویت و زیبایی داشته باشد. این نوع کارها در مردم تأثیر می‌گذارد و این کارها تامدتها جامعه را ارضاء کرده و ذهنها را به خود مشغول می‌کنند. با این منطق من فکر می‌کردم علاوه بر نیاز اجتماعی، این نیاز شخصی خودم هم هست که کار جدید و متنوعی عرضه کنم. و این طبیعی است که تنوع طلبی در ذات بشر است. خوب، من نقاشی خوانده بودم و با رنگ آشنایی داشتم. مطالعات مختصری هم دربارهٔ سبکهای هنری داشتم. به هرحال این مجموعه زمینه‌ای شد که بتوانم به خودم جرأت بدهم و

□ تا زمینهٔ تحقیق و کار فراهم نشود نمی‌توان انتظار داشت جوانان ما علاقه‌مند به کارهای هنری شوند.

□ متأسفانه فرهنگ نقد هنوز در جامعه ما جا نیفتاده است.

□ در بین هنرها، هنری بیشتر ارزش دارد و مؤثرتر است که از درون فرهنگ خودی جوشیده باشد.

□ خط ذاتاً یك هنر ناب است، بخصوص خط نستعلیق.

□ در هنر خوشنویسی از عناصر سنتی وقدیمی باید استفاده کرد تا در عرصهٔ جهانی هم هویّت خود را داشته باشد.

□ نستعلیق جلوهٔ ناب هنر آبستره است.

به دنبال تجربه تلفیق خط و رنگ بروم. بعد از عرضهٔ کار در نمایشگاهها توانستم از نظرها و پیشنهادهای ارشاد کنندهٔ دیگران استفاده کرده و به طور جدی این کار را دنبال کنم.

□ آیا فرضاً به عنوان یك ابتکار وطرح جدید، نوع نوشتن حروف رانمی‌توان تغییر داد.

■ اصلاً لزومی به تغییر ندارد. بعضیها فکر می‌کنند اگر بخواهند خط را متحول کنند مثلاً باید شکل نوشتن «ن» را تغییر دهند...

□ نه این که شکل «ن» را عوض کنیم. منظورم این است که وقتی همهٔ اندازه‌ها از قبل مشخص و به اصطلاح استاندارد شده، چطور می‌توان تحولی به وجود آورد؟

■ این سئوال جالب است. ما لزوماً نباید خود خط را تغییر دهیم چون خط ذاتاً یك هنر ناب است، بخصوص خط نستعلیق.

نستعلیق جلوهٔ ناب هنر آبستره است. یعنی از این زیباتر نمی‌توان خطی را استریلیزه کرد. و به آن فرم و تناسب داد. حال ممکن است لازم باشد ما تحقیقاتی در راه پالایش بهتر این خط انجام بدهیم ولی خود خط زیبایی محض است. یعنی از نظر شکل ترکیب اجزاء کلمات در اوج زیبایی است. شاید بتوان آن را زیباتر کردولی صرفاً به خاطر اینکه تغییری در آن ایجاد کنیم، نباید در آن دست ببریم، ولی می‌توان در پیوندها و ترکیبها تغییراتی انجام داد. یعنی مثلاً بیاییم دینامیسم نهفته در خط را بشناسیم و اتصالهای مختلف کلمه‌ها را با هم درك کنیم. وقتی وارد این وادی شویم با بی نهایت ترکیب روبه رو می شویم. در اینجا اصلا با رنگ کاری نداریم. کلمه های جدید می توانند با هم بی نهایت ترکیب جدید به وجود بیاورند. به نظر من اگر درکنار این بی نهایت، بی نهایتهایی مثل رنگ وحجم را هم قرار دهیم آنقدر دنیای آن وسیع می شود که به تصور هم نمی‌آید. ولی به دلیل اینکه ما پیوند دادن اینها را به طور آکادمیك و سیستماتیك یاد نگرفته ایم با مشکل روبه رومی شویم. و این مشکل هم متعلق به همهٔ هنرهای ماست، مثلا امروزه همه جا با این پرسش مواجه هستیم که آیا خوشنویسی هنر است؟ اشکال در اینجاست که ما هنر را با مسایل روز پیوند می‌دهیم. مثلاً چون در این پنجاه، شصت سال اخیر نقاشی ما رکود داشته آیا درست است که بگوییم نقاشی هنرنیست؟ در صورتی که ما در دورهٔ صفوی، **سلطان محمد** را داشتیم و بعد از او نقاشانی مثل **میرزاعلی** و **بهزاد**را داریم که توابغ تاریخ نقاشی دنیا هستند ولی بعداز سلطان محمد کسی را نداریم. یك چیز عاریه‌ای از طرف **کمال الملك** به ایران وارد شد بعد هم که دیگر نقاشی ما دروضع نامناسبی سیرکرد. اگر به تاریخ پنجاه، شصت سال اخیر نگاه کنیم پس باید بگوییم نقاشی هنر نیست در حالی که ذات نقاشی هنر است. اگر بخواهیم خوشنویسی را بررسی کنیم می‌بینیم در کشور ما در مقایسه با هنرهای دیگر در ردهٔ بالایی قرار دارد.

ولی در جامعهٔ مامتأسفانه برای هیچ هنری سیستم آموزشی مدون کامل وجود ندارد، دانشکده های ما به طور مستقل هنر تمام عیاری عرضه نمی‌دهند. ارتباط بین هنرها آموزش داده نمی شود. هنر در جامعه ما دچار رکود است. مثلا انتظار داریم موسیقی ما متحول شود ولی تقریباً هیچ تلاشی در این زمینه انجام نمی‌دهیم. سعی نکرده‌ایم برای آشنایی هنرمندان با موسیقی کلاسیك و موسیقی‌های ملل مختلف امکاناتی فراهم آوریم. زمینه های رشد خلاقیت هنرمندان را فراهم نیاورده ایم. در زمینهٔ نقاشی سیستم آموزشی ما خیلی ضعیف است. و با این وضع نباید توقع بروز خلاقیت داشته باشیم. در زمینهٔ خوشنویسی هم انجمن خوشنویسان برای اشاعه و توسعهٔ هنرخوشنویسی فعالیت می کند. ولی خوب، سرویس دهی این انجمن هم در مقایسه با علاقه‌مندان و متقاضیان بسیار محدود است.

هنرمند خوشنویس باید با نقاشی و گرافیك و موسیقی و ادبیات آشنا شود. ابتدا باید زمینه ها را فراهم کنیم بعد توقع کار تازه و نو داشته باشیم. ما به ندرت افرادی را داشته یا داریم که خودشان زحمت کشیده و کار کرده اند یا شانس آورده اند و در زمان وجود چند استاد گرانقدر زندگی کرده اند تا به هرحال به طریقی توانسته‌اند کار تازه‌ای ارائه داده و ممتاز شوند، ولی این امر در جامعهٔ ما به صورت عام وجود نداشته است. یعنی دانشکده های ما سرویس عمومی نمی‌دهند. هر هنری در این جامعه مجزا و منفرد است. و به این دلیل است که ما در عمل با محدودیت مواجه هستیم.

خود من در این چند ساله کوشش کردم دانسته هایی را که تاکنون پیدا کرده‌ام به هم پیوند دهم ولی چون زمینهٔ فعالیت در جامعهٔ ما محدود است من هم در یك محدودهٔ خاص کار می کنم.

اگر فرضاً با یك نیروی وسیع ـ از نظر کمی ـ کار آموزش در جامعه را شروع کنند طبیعتاً تبدیل به یك تحول کیفی می‌شود. مخصوصاً در زمینهٔ خط و خوشنویسی حتماً یك مرحلهٔ جدیدتری خواهیم داشت. شاید من به عنوان یك حلقه کوچك از این زنجیره بتوانم مؤثر باشم ولی مشکل، مشکل عمومی است. باید در پی راهی باشیم برای آموزش عمومی و ایجاد زمینه برای بروز خلاقیتها و بالندگیها.

□ شما در جایی از نسبتهای طلایی در خط نستعلیق صحبت کرده‌اید ممکن است توضیح دهید این نسبتها چه هستند؟

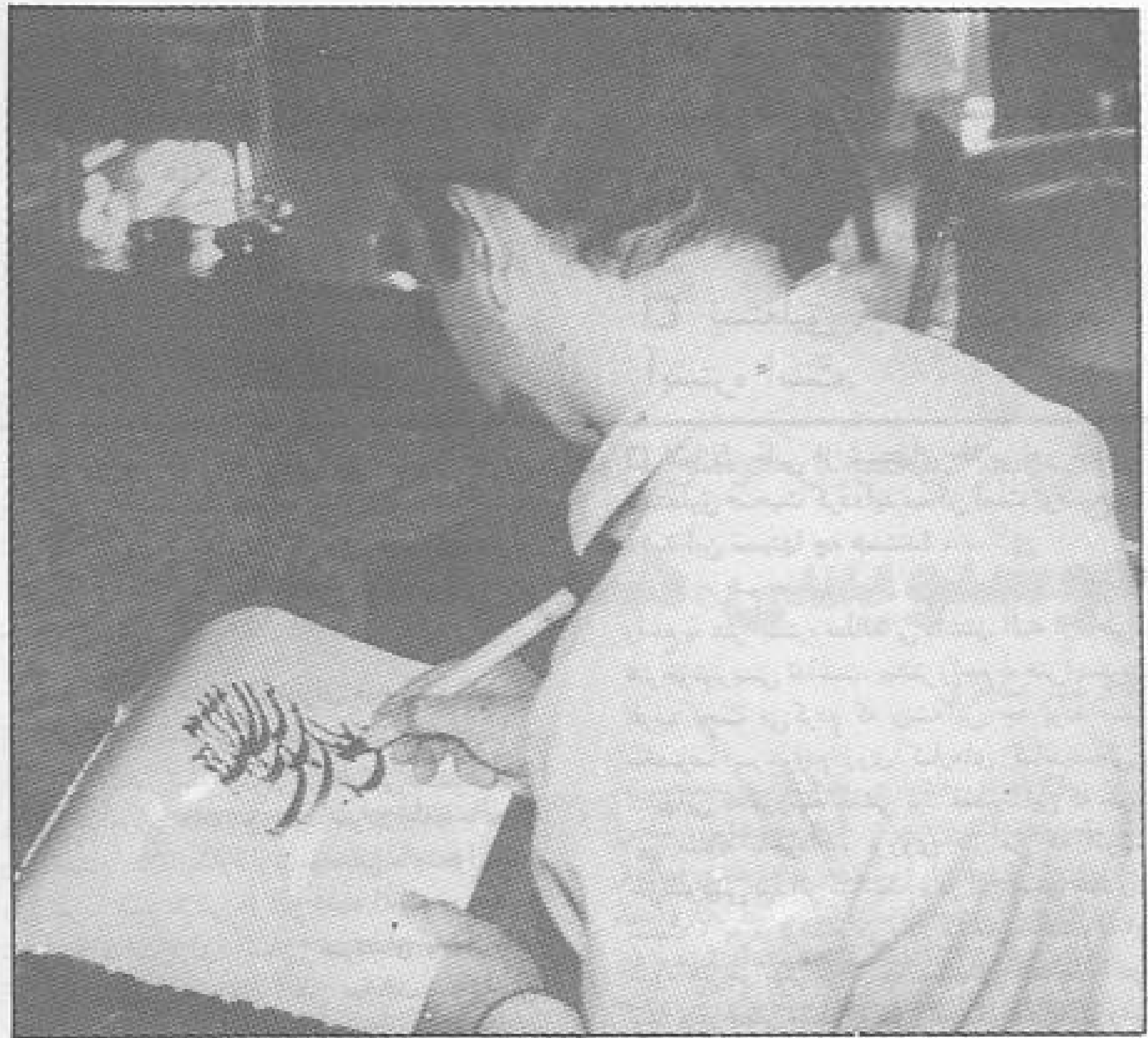
■ عرضم به حضورتان من در سالهای ۶۲ و ۶۳ راجع به هنر آبستره مطالعاتی داشتم. البته ارتباطی به هنرخوشنویسی نداشت. بیشتر راجع به هنر آبستره در غرب بحث می کردم که ریشه‌اش چه بوده است، مخصوصاً برخوردم روی کارهای کاندینسکی و کتابهایی که درزمینهٔ نقاشی بود. مقصود این که خوب، این مساله ناخودآگاه برروی کار من که آموزش خوشنویسی بود اثر گذاشت. و در این ضمن خط را با نسبت ۲ به ۱ توضیح می‌دادم که متوجه شدم با این شیوه هنرجو بهتر می‌تواند نسبتهای کلمه‌ها را درك کند. و در همان مقطع به طور تصادفی مطالعاتم راجع به نسبت طلایی و هنر آبستره یا روشی که آموزش می‌دادم پیوند پیدا کرد، بدون این که بخواهم نسبت طلایی را به خوشنویسی ربط بدهم به صورت جدی در آن زمینه مطالعه می کردم که تصادفا این دو دریك نقطه با هم گره خوردند. متوجه شدم نسبت ۲ به ۱ که به دایره می‌دهم تقریباً همان رابطهٔ ۱/۶۱۸ به ۱ است که دراساس نسبت وجود دارد بعداز ادامه تحقیقاتم متوجه شدم اگر دقیقتر به نسبت ۲ به ۱ نگاه کنیم همان نسبت ۱/۶۱۸ به ۱ است که مثلاً در مستطیل طلایی و اعداد طلایی وجود دارد. و مثلاً در حرف «ن» عمق دایره و صعود و نزولش همه با هم نسبت طلایی دارند.

نسبت طلایی در هنر نقاشی سالهاست که مطرح شده در موسیقی ما اشاره های اندکی به آن شده است در معماری و برخی هنرهای دیگر هم همچنین. خوشبختانه آن تصادف باعث شد من این پیوند را در خط نستعلیق پیدا کنم.

□ شما در جایی گفته‌اید که خط نستعلیق ظرفیت جهانی شدن دارد چطور چنین چیزی ممکن است؟

■ با توجه به صحبتی که در بارهٔ وجود نسبت طلایی در خط نستعلیق داشتیم و با توجه به اینکه در تمام دنیا مردمی که با هنر آشنا هستند با این نسبت هم آشنایی دارند بنابراین دیگران هم بدون این که با، خط و زبان فارسی آشنایی داشته باشند می توانند از دیدن این هنر لذت ببرند. البته ممکن است اگر از آن شخص بپرسید از این تابلو چه می فهمی نتواند احساسش را بیان کند، همانطور که بعضی از ما از شنیدن موسیقی های ملل دیگر لذت می بریم. به غیر از نسبت طلایی عامل دیگری که توجه بیننده را جلب می کند جلوهٔ ناب هنر آبستره در خط نستعلیق است. بخصوص از اوایل قرن بیستم به این طرف هنر آبستره، هنر اول اروپا ودنیا شد.

در اینجا می‌توان از کاندینسکی نام برد. او



ازسرمداران هنری بوده که هنر آبستره را به دنبال داشته است ولی ما چهارصدسال پیش درخط میرعماد به این مسأله رسیده بودیم. کاندینسکی دراواخر عمرش به این نتیجه رسیده بود که ای کاش زودتر با خط نستعلیق آشنا شده بود چون او عقیده داشت آنچه به دنبالش بوده است در خط نستعلیق منظم شده و شکل یافته وجود دارد.

او به همه هنرمندهای آبستره کار سفارش کرد که بروند خط نستعلیق یا خط کالیگرافی در شرق را بررسی کنند و نکتهٔ جالب دیگر اینکه پل گوگن نقاش کوبیست اروپایی عاشق خط بوده و در یکی از مصاحبه‌هایش گفته بود ایکاش من خط کالیگرافی شرق را یاد می گرفتم. غیراز اینکه در خط نستعلیق نسبت طلایی و هنر آبستره هست و خارج از موضوعیت و شکل هندسی آن، تصور کنید اگر این خط با رنگ و حجم هم تلفیق شود آنوقت است که ظرفیت جهانی شدن دارد. و این به موضوعیت خط بر نمی گردد بلکه به شکل ماهوی خط نستعلیق مربوط است. این خطوط با بیننده حرف می‌زنند و ارتباط برقرار می‌کنند. بنابراین می توانند در سطح جهانی مطرح باشند.

مثلاً تصور کنید ما تابلو هنری اثر «موندریان» را به دیوار خانه‌مان آویزان کرده و از تماشای آن لذت می بریم شاید موضوعی هم نداشته باشد ولی تناسب بین رنگها و سطحها و... شکل نهایی آن را دلپذیر می کند.

خط نستعلیق هم به همین ترتیب است و به واسطهٔ تناسبهایی که در آن به کار رفته است برای بیننده دلپذیر و خوشایند است.

□ ارتباط خط را با ادبیات چگونه می بینید و چه نوع اشعاری را برای نوشتن انتخاب می کنید؟

■ خط، شکل مکتوب کلام است. و این دو از بنیان با یکدیگر پیوند پیدا کرده‌اند، و تقریباً می توان گفت خط و کلام در ایران با هم رشد پیدا کردند و این مساله باعث شد این هنر قائم به ذات خودش رشد کند و هنر اصلی فرهنگ ایرانی و اسلامی باشد. و به همین دلیل هنرمندان خوشنویس ما موضوعهایی را انتخاب می کردند که با مسایل فرهنگی، اجتماعی و تربیتی در ارتباط بوده و یا جملات ادبی و علمی را می نوشتند به طور طبیعی همیشه خوشنویسی با ادبیات پیوند و نزدیکی داشته است.

هرچه دامنهٔ ادبیات وسیعتر شده برای خوشنویس انتخاب مشکل‌تر شده است. با نگاهی به تاریخ خوشنویسی متوجه می شویم که خوشنویسان همواره سعی داشته‌اند تا بهترین موضوعهای اخلاقی، انسانی، اجتماعی و مذهبی را انتخاب کنند. ورسالت خودشان را با وسواس بیشتری انجام می‌دادند. و این به صورت یك سنت درآمده و شما هیچگاه نمی بینید که خوشنویس موضوع بدی را برای نوشتن انتخاب کند. خوشنویسها معمولاً نغزترین، گیراترین و مؤثرترین پیامها را انتخاب می کنند. من به عنوان کسی که به گونه‌ای با این مسایل پیوند داشتم کار خیلی سختی در پیش نداشتم. مثلاً شما از هرجای کتاب حافظ که بیتی انتخاب کنید بهترین و نغزترین شعر را انتخاب کرده‌اید. ولی من همیشه سعی کرده‌ام در انتخاب خوب، خوب‌تر را انتخاب کنم بنابراین بیتهایی را انتخاب کرده‌ام که به دلم نشسته‌اند.

شعرای ما اشعار گرانسنگی دارند. خوشنویسی هم پیوندی بنیادی و عمیق با ادبیات و کلام دارد، همان پیوندی که موسیقی ایرانی با کلام دارد.

□ پس یك خوشنویس حتما باید با ادبیات آشنا باشد؟

■ کلاً هنرها با یکدیگر در ارتباط هستند. سینما یك هنر ترکیبی است. تئاتر هم همینطور، خوشنویسی هم یك هنر ترکیبی است. این هنرها وابسته به ادبیات نیستند بلکه باهم عجین شده اند. مسلماً هرچه آشنایی خوشنویس با ادبیات بیشتر باشد موضوعهای بهتری را می تواند انتخاب کند. علاوه براین هرچه اطلاعاتش بیشتر باشد تأثیر معنوی بیشتری بر ذوقیات او می گذارد. این مسأله در هنرهای دیگر هم صادق است. مثلاً در سینما و تئاتر هرچه افراد با ادبیات آشنایی بیشتری داشته باشند کارشان قویتر می شود. هرچه ارتباط با دیگر هنرها بیشتر باشد کار بهتر عرضه می شود. مثلاً می بینیم ویکتورهوگو یك نقاش برجسته بوده و حتماً تمام صحنه های اثر ادبی اش را قبل از خلق به تصویر می کشیده است.

□ شما کار نقاشی هم می کنید با توجه به این که خط اصول خاصی دارد و نقاشی به اصطلاح ذوقی تر است چگونه می توان این دو را باهم همراه کرد؟

■ نقاشی از دو عامل فرم و رنگ کمك می گیرد. از این بعد نقاشی در زمرهٔ هنرهای مکانی است. یعنی در مکان قابل تصور است. اگر عامل رنگ را از نقاشی گرفته و با عناصر تشکیل دهنده خط پیوند بدهیم خط را می توانیم بهتر جلوه گر کنیم و هیچ مشکلی هم پدید نمی آید.

مثلاً گاهی اوقات می بینیم شعر موردنظر ما پیامی دارد که بسیار زیباست ولی خط به تنهایی در رساندن آن پیام خاص از قوت موردنظر برخوردار نیست مثل خواننده ای که بدون همراهی ساز، آواز می خواند. ساز به کمك خواننده می آید تا آن اثر نهفته در شعر را بهتر بیان کند. خوشنویس هم می تواند از خواص موجود در رنگ استفاده کرده و حس مورد نظرش را به خواننده القا کند.

در هر کجا به تناسب از رنگ و ترکیب برای بهتر رساندن پیام می توان استفاده کرد. در واقع اینجا نمی توان گفت از نقاشی استفاده شده چون نقاشی با آناتومی و فرم همراه است. فقط یکی از اجزای تشکیل دهندهٔ آن را که رنگ است به کار می گیریم. مثلاً فرض کنید این بیت را می خواهیم بنویسیم:

«موج زخود رفته ای تند خروشید و گفت

هستم اگر می روم، گر نروم نیستم»

در اینجا می توانیم از عناصر طبیعی استفاده کرده و موج را تفسیر کنیم. گاهی می بینیم که شکل هم می تواند کمك کند. پس برای القای بیشتر پیام از آن هم کمك می گیریم.

□ هنر خوشنویسی چه ویژگیهای مشخصی دارد که در هنرهای دیگر نمی توان آن را دید؟

■ خوشنویسی هنری است که احتیاج به مهارت دارد و به راحتی نمی توان در آن به مدارج بالا رسید. برای رسیدن به مرحلهٔ استادی زحمت زیادی را باید متحمل شد. یك خطاط باید حافظهٔ تصویری قوی داشته باشد تا بتواند به بینشی عمیق برسد. وجود این بینش عمیق است که می تواند در بیننده اثر مثبت داشته باشد. مثلاً من خودم وقتی خط میرزا غلامرضا اصفهانی را نگاه می کنم سمفونی چایکوفسکی برایم تداعی می شود. تعجب نکنید! حتی هیجانی همپای آن سمفونی در من به وجود می آورد. ولی قبل از هر چیز آدم با دیدن کار یك استاد خوشنویس نسبت به او احساس احترام می کند. چون پشتوانهٔ کار

خوشنویسی زحمت است. خوشنویسی ما ویژگی ممتازی دارد و آنهم این است که قائم به ذات است. من خودم کار نقاشی می کنم، وقتی جایی موضوعی به ذهنم می رسد و می خواهم دربارهٔ آن بیشتر بدانم به کتابهای دیگر مراجعه می کنم و دانسته هایم را بیشتر می کنم. نقاشی پشت سر خود تاریخی جهانی دارد. مثلا نقاشی فرانسه، هلند، آلمان و... و با مطالعهٔ آنها دانسته ها و پشتوانهٔ نقاش قوی تر می شود ولی در مورد خوشنویسی هرچه هست در همین محدودهٔ خودمان است. هر مرتبه ای که داریم مختص خودمان است و نمی توانیم چیزی را از جای دیگری عاریه بگیریم. به همین دلیل است که می گویم هنری خالص است. و هیچ پیرایه و عاریه ای ندارد. در اینجا این ایراد هم وارد است که داریم به یك ضریب تکرار بالا می رسیم.

خیلی تکراری کار می کنیم. واقعاً لازم است تحولی رخ دهد، البته این اشکال کلی جامعهٔ هنری ماست، که به خوشنویسی هم وارد است. ولی خوشنویسی این امتیاز خاص را دارد که در هر مرتبه ای هست خودش است، خودش به تنهایی به این مرحله رسیده است.

رشد هنر خوشنویسی به خاطر جاذبهٔ سنتی است که دارد. در خط نستعلیق نمی توان از کمپوزیسیون و مونتاژ هنرهای غربی استفاده کرد، در هنر خوشنویسی از عناصر سنتی و قدیمی باید استفاده کرد تا در عرصهٔ جهانی هم هویت خود را داشته باشد. در بین هنرها، هنری بیشتر ارزش دارد و مؤثرتر است که از درون فرهنگ خودی جوشیده باشد و این امتیازی است که هنر خوشنویسی دارد. البته نه اینکه هنرهای دیگر ارزشی نداشته باشند بلکه منظورم این است که هنرهای دیگر بیشتر در معرض خطرات خارجی مثل مدرنیسم قرار گرفته اند. البته این حرف را نباید به این معنی دانست که در خوشنویسی تحول نبوده بلکه خوشنویسی بدون از بین بردن ارزشهای گذشته رو به تحول و دگرگونی می رود. باید سعی کنیم راههایی را بیابیم تا به کارهای متنوع تر و نوتری برسیم. مؤسسات مستقل هنری باید به وجود بیاید، جذب استادان و هنرمندان طراز اول باید صورت گیرد، و این کارها احتیاج به حمایت مالی دولت دارد، زمینه های ترویج آموزش هنر باید فراهم شود. در هر عصری که هنر رشد کرده اگر زمینه های این رشد را بررسی کنیم می بینیم زمینهٔ آموزش بیشتر فراهم شده و گروههای فرهنگی فعالتر بوده اند. مثلا در دوره ای داوینچی، میکل آنژ، رافائل، تی سین و... فعال بوده اند. در اواخر قرن نوزدهم در فرانسه و هلند زمینه های رشد هنری فراهم بوده و سبکهای مختلف در این دوره به وجود آمده است. در ایران در عصری که سلطان محمد رشد کرده دوره ای بوده که از هنر نقاشی حمایت می شده است.

سلطان محمد افتخار هنر شرق است. در دورهٔ فعلی هم استاد فرشچیان را می توانیم مثال بزنیم. در هر حال عوامل متعددی دست به دست هم دادند تا زمینهٔ رشد ایشان فراهم آمد و هنرش در دنیا مطرح شد. باز برمی گردم به صحبت دربارهٔ خوشنویسی، الان اعضا و استادان انجمن خوشنویسان در ترویج و توسعه این

□ متأسفانه در جامعه ما برای هیچ هنری سیستم آموزشی مدون وجود ندارد.

□ هنرمند خوشنویس باید با نقاشی و گرافیك و موسیقی و ادبیات آشنا شود.

□ خط، شکل مکتوب کلام است.

□ خوشنویسان ما در طول تاریخ همواره سعی داشته‌اند تا بهترین موضوعهای اخلاقی، انسانی، اجتماعی و مذهبی را انتخاب کنند.

□ خوشنویسی پیوندی بنیادی و عمیق با ادبیات و کلام دارد، همان پیوندی که موسیقی ایرانی با کلام دارد.

□ خوشنویسی ما ویژگی ممتازی دارد و آن اینست که قائم به ذات است.

هنر زحمت زیادی می کشند ولی باید از نظر مالی و موقعیت اجتماعی از آنان حمایت شود. امکانات آنها محدود است. البته نه تنها انجمن بلکه مؤسسه هایی هم که به کار آموزش خوشنویسی می پردازند باید حمایت شوند تا بتوانند توسعه پیدا کنند. در نتیجهٔ این حمایتها هنرخوشنویسی رشد می کند. امکانات نمایشگاهی بیشتری باید برای عرضه کار خوشنویسان فراهم شود. باید انگیزه بیشتری برای هنرجویان پیدا شود تا بتوانند هنرشان را به جامعه عرضه کنند.

□ منظورتان این است که هنرها به جامعه شناسانده شوند؟

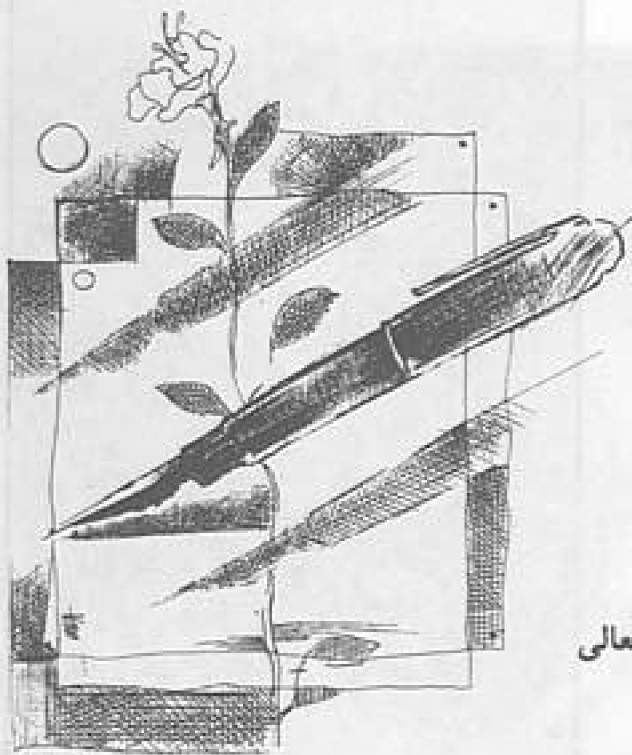
■ همینطور است. باید زمینهٔ شناساندنشان فراهم شود. اگر ما تعداد سالنهای تئاتر را زیاد نکنیم نمی توانیم انتظار داشته باشیم این هنر متحول شود. با داشتن دو یا سه سالن نمی توانیم انتظار پیشرفت این هنر را داشته باشیم. پشت بند وجود امکانات مالی مسالهٔ تحقیق در زمینهٔ هنر مربوطه مطرح می شود. تا زمینهٔ تحقیق و کار فراهم نشود نمی توان انتظار داشت جوانان ما علاقه مند به کارهای هنری شوند. باید در زمینهٔ تحقیقات مسایل هنری و فرهنگی سرمایه گذاری بیشتری در جامعه انجام شود. باید زمینه پرورش ذوق و استعداد افراد مستعد فراهم شود.

□ خوب، اگر صحبت دیگری دارید بازهم بگوئید.

■ حضورتان عرض کنم ما در کارهنری مان علاوه بر کمبود سرمایه گذاری و وجود زمینه های لازم چیز دیگری هم کم داریم که نقدگویی و نقدپذیری است. متأسفانه در جامعه ما فرهنگ نقد هنوز جانیفتاده است. و ضرورت این امر وجود دارد که هم منتقدان و هم نقدشدگان آگاه تر و بی غرض تر باشند. هنرمندهای ما باید نقدپذیر باشند اگر این دو عامل باهم آشتی کنند به نقطه ای می رسند که ما به آن پذیرش فرهنگ نقدپذیری می گوییم. حتی با انتقادات فعلی هم ما هنرمندها می توانیم رشد بیشتری داشته باشیم. هر چند که متأسفانه در نقدهای فعلی جانب انصاف رعایت نمی شود.

متأسفانه نگرشها عمیق و تحلیلی نیست. نقدهای ما آغشته به مسایل و حب و بغضهای شخصی است. گاهی هم می بینیم هنرمندها در مقابل نقد منطقی عکس العمل منفی نشان می‌دهند. این از وظایف مطبوعات است که فرهنگ نقد را رشد و توسعه بدهند. حتی می توانند آموزش نقدنویسی داشته باشند و در انتخاب افرادی که نقد می‌کنند حساسیت بیشتری نشان دهند. هر نقد خوب و آگاهانه ای می تواند اعتبار و حیثیتی برای نشریه ای که آن را چاپ کرده به بار بیاورد. مسؤولین نشریات با مسالهٔ نقد جدی تر و آگاهانه تر برخورد کنند. نکته ای که من دلم می خواهد در جامعهٔ ما رشد پیدا کند اینست که نقدهای هنری با مسایل سیاسی آمیخته نشود.

در تمام تاریخ هنر هرجا نقد صحیح وجود داشته، هنر رشد کرده است. و در این راه نشریات، بخصوص نشریات هنری مانند ادبستان می توانند واقعاً مؤثر باشند.



● شرحی بر کارنامه شورای فرهنگ عمومی (گروه فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی) ـ ۹

ضوابط برگزاری مسابقات فرهنگی و هنری واساسنامه شورای فرهنگ عمومی استان

● جلال رفیع

اشاره: در شماره قبل مجالی برای استمرار گزارش فراهم نشد و اکنون ادامه گزارش مربوط به کارنامه شورای فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی را ملاحظه می کنید. یادآوری می شود که پس از: سیاستها و ضوابط نشر کتاب (دو مصوبه)، احیای انجمن آثار ملی سابق و تصویب اساسنامه انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ضوابط «عام» تأسیس کانون‌ها و مؤسسات فرهنگی و هنری، طرح تشکیل شورای تبلیغات شهری، طرح تقویت و گسترش آزادی‌های اجتماعی و فرهنگی (دو قسمت)، اساسنامه خانه سینما و گزارش تحوّلات سینمایی، که به ترتیب در شماره‌های ۳۶، ۳۷، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴ «ادبستان»، انتشار یافت، متن دو طرح مصوب دیگر تحت عناوین «ضوابط برگزاری مسابقات فرهنگی و هنری» و «اساسنامه شورای فرهنگ عمومی استان» در این شماره منتشر می شود.

***

شورای فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی در اواخر سال ۶۶ و اوایل سال ۶۷ پیش‌نویس دو طرح دیگر (علاوه بر طرحها و پیش نویس‌های قبلی) را مورد بررسی و تصویب قرار داد. این دو مصوّبه عبارت است از: «ضوابط برگزاری مسابقات فرهنگی و هنری» و «اساسنامه شورای فرهنگ عمومی استان» و به ترتیب مستند است به مفاد بندهای نهم و دهم از ماده دوم «آیین نامه شرح وظایف و اختیارات شورای فرهنگ عمومی» که قبلا توسط شورایعالی انقلاب فرهنگی تصویب و ابلاغ شده بود.

■ **الف: نخستین مصوبه** (ضوابط برگزاری مسابقات فرهنگی و هنری) پاسخی بود به ضرورت ایجاد نوعی نظم و نسق مناسب در برگزاری مسابقات مختلفی که از سوی بانیان و مجریان گوناگون به وسیله مطبوعات، صدا و سیما، سینما و به هر حال به صورت عمومی و ظاهراً یا باطناً با تعقیب هدف‌های فرهنگی و هنری انجام می گرفت و می گیرد. این مسابقات چه در شکل سئوال و جواب و چه در اشکال دیگر غالباً به صورتی نامتناسب با شئون فرهنگی و علمی جامعه یا مغایر با اصول و ارزش‌های معنوی و اخلاقی مردم یا آمیخته با مقاصد انتفاعی و منفعت جویانه و انگیزه‌های منفی و فرصت‌طلبانه‌ای که در شکل یا مضمون مسابقه متجلی می شد، تحقق می‌پذیرفت. گاهی یك شرکت حمل و نقل شهری (مثلا شرکت واحد اتوبوسرانی) مسابقه فلسفی عرفانی ترتیب می‌داد! گاهی مسابقه‌ای برگزار نشده، توسط سوداگران معلوم‌الحال و مجهول‌الهویه وجوه نقدی بسیاری بابت شرکت در آن مسابقه از مردم دریافت می‌شد. گاهی سئوالاتی مطرح و منتشر می شد که موجبات وهن و تخفیف و سخره‌ی مذهب یا ملیت را فراهم آورده قشری گری، سطحی نگری، ظاهرپرستی و کژاندیشی را رواج می‌داد.

به عنوان مثال گاهی در متن برخی از سئوالات راجع به فلسفه حجاب و عدم اختلاط جنسی موضوعاتی مطرح شده بود که باعث وهن و استهزاء شده تبلیغ را به ضد تبلیغ بدل می کرد. همچنین گاهی جوایز تعیین شده (محصولات سیکو و سیتیزن و توشیبا برای مثلا استخراج جواب از کتب روایی و چرخ گوشت ناسیونال برای کتب فلسفی و شلوار شارپ برای کتب عرفانی و این قبیل جوایز) با نوع مسابقه‌ای که برگزار می‌شد تناسب چندانی نداشت. وانگهی می‌بایست صلاحیت علمی و اخلاقی برگزارکنندگان هم به نحو مناسب و معقول مورد بررسی قرار می گرفت و نیازهای متأثر از مقتضیات و تحوّلات متغیّر زمانه نیز در این قبیل تلاش‌ها و کوشش‌ها دخالت داده می‌شد.

در هر حال وجود آشفتگی‌ها و نابسامانی‌ها و نارواییهای معنوی و مادّی بسیار در شکل یا مضمون یا هدف یا نتیجه‌ی مسابقاتِ برگزار شده از یکطرف، همچنین لزوم جهت‌دهی فرهنگی و ارتقاء و اعتلای شکلی و محتوایی به تناسب نیازها و ظرفیّت‌های زمانی و مکانی از طرف دیگر، باعث شد که متولّیان امور فرهنگی و هنری با عرضهٔ گزارش‌های مورد نیاز به شورای فرهنگ عمومی، تصویب ضوابط ضروری و لازم‌الرعایه در برگزاری مسابقات فرهنگی و هنری را درخواست کنند. ضوابطی که هم مراعات اصول و شئون فرهنگی و اجتماعی را تضمین کند و هم راه شرکت و مشارکت مردم و افراد خیّر و خدمتگزار را در برگزاری مسابقات فرهنگی و هنری نبندد.

□□□

ضوابط برگزاری مسابقات فرهنگی و هنری

با توجه به مفاد بند هشتم و نهم ماده دوم آئین نامه شورای فرهنگ عمومی کشور و بند بیست و یکم شرح وظایف قانونی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، شرایط و نحوه برگزاری مسابقات فرهنگی و هنری به شرح زیر تعیین و اعلام می گردد.

ماده ۱) مسابقات فرهنگی و هنری که بصورت عمومی انجام می شود باید منطبق با اهداف و موازین مشروحه در ذیل باشد:

الف ـ ارتقای فرهنگ عمومی و آگاهی های علمی، فرهنگی، هنری و اخلاقی و رواج روح تحقیق و عادت به مطالعه در جامعه.

ب ـ فراهم آوردن زمینه رقابت سالم میان پدیدآورندگان آثار فرهنگی و هنری.

ج ـ شناخت و تشویق استعدادها و خلاقیت‌های فرهنگی و هنری.

د ـ تشویق مردم به مشارکت و تعاون در امور فرهنگی و هنری.

ماده ۲) مؤسسات و مراکز فرهنگی و هنری رسمی پس از کسب مجوز برای هربار و یا برای یك دوره زمانی خاص از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی می‌توانند اینگونه مسابقات را برگزار نمایند و موضوع مسابقه باید متناسب با اهداف و وظایف آنها باشد.

ماده ۳) مؤسسات و مراکز غیرفرهنگی یا اشخاص فقط در صورت تائید و کسب مجوز لازم از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و با رعایت ضوابط، مجاز به برگزاری مسابقه در موارد خاص خواهند بود.

تبصره = مؤسسات و مراکز و اشخاص موضوع ماده ۳ مکلفند هیأتی صاحبنظر و ذیصلاح را به منظور نظارت بر جریان انجام مسابقه به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی معرفی نمایند.

ماده ۴) مسئولیت بررسی و صدور مجوز برگزاری

مسابقات فرهنگی و هنری برحسب مورد به عهده: «معاونت فرهنگی»، «معاونت هنری»، «معاونت سینمائی» وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی می باشد.

ماده ۵) کلیه متقاضیان موظفند درخواست برگزاری مسابقه را به همراه اطلاعات مربوط به شرایط و چگونگی انجام مسابقه و موضوع و سئوالات و نوع جوایز (و مشخصات داوران)، جهت بررسی و کسب مجوز به معاونت ذیربط در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ارائه نمایند.

ماده ۶) وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی می تواند برنحوه برگزاری مسابقه و اعطای جوایز نظارت نماید.

ماده ۷) اخذ وجه از شرکت کنندگان در مسابقات فرهنگی و هنری به هر صورت ممنوع است.

ماده ۸) کلیه نشریات، چاپخانه‌ها و وسایل ارتباط‌جمعی مکلفند از چاپ و انتشار هرگونه خبر یا آگهی و اطلاعیه و اعلام مربوط به مسابقات بدون مجوز خودداری نمایند.

ماده ۹) این ضوابط برای کلیه مؤسسات و مراکز فرهنگی و غیرفرهنگی و اشخاص و مؤسسات و مراکز مطبوعاتی و انتشاراتی لازم‌الاجراء است و متخلف تحت پیگرد قانونی قرار خواهد گرفت.

ماده ۱۰) این مصوبه در ۱۰ ماده و ۱ تبصره در جلسات ۴۹ و ۵۴ مورخ ۱۳۶۶/۱۱/۱۰ و ۱۳۶۷/۲/۱۰ شورای فرهنگ عمومی به تصویب رسیده است.

□□□

■ **ب: مصوبه دیگر** (اساسنامه شورای فرهنگ عمومی استان) حکمتش این بود که برای طرح و شرح مسائل و مباحث فرهنگی در اقصی نقاط کشور و استانهای مختلف و دور از یکدیگر به تناسب مقتضیات و تمایزات فرهنگی و اجتماعی موجود در هر منطقه، فرصت و فراغت مطلوب را ایجاد کند. البته سیاستها و ضوابط کلّی باید در شورای فرهنگ عمومی مرکز بررسی و تصویب شود، امّا مناطق مختلف کشور را نباید به نوعی مرکز گرایی و تهران زدگی گرفتار کرد. هر ناحیه‌ای، هر استانی و هر شهری برای خودش ممکن است مسائلی داشته باشد. مسائلی که هم از حیث نحوه بررسی و ارزیابی و هم از حیث وقت و نیروی لازم، نیازمند وجود و حضور شوراها و گروههای فرهنگی دیگر با افراد و اعضای دیگر است.

در این اثنا معلوم شد که قرار است شورای دیگری تحت عنوان شورای «فرهنگی اجتماعی» در استان‌های متعدد کشور تحت نظارت وزارت کشور تشکیل شود. بنابر این برای پرهیز از هر گونه تداخل و تعارض احتمالی و به اصطلاح دوباره کاری و پراکندگی، جلسات مختلفی مرکب از نمایندگان شورای فرهنگ عمومی و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و وزارت کشور برگزار شد. در آخرین جلسه که با حضور وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و وزیر کشور در ساختمان نخست وزیری سابق برگزار شده بود، تصمیم گرفته شد که با تشکیل هر دو شورا (چه شورای زیر نظر وزارت کشور و چه شورای زیر نظر شورای فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی) در مرکز استان موافقت شود، با این تفاوت و تغییر که اولاً وصف «فرهنگی» از نام شورای فرهنگی اجتماعی استان حذف شده، به شورای فرهنگ عمومی استان اختصاص یابد. ثانیاً ریاست هر دو شورا به استاندار همان استان تفویض گردد.

بدین ترتیب، شورای فرهنگ عمومی استان به جنبه‌های فرهنگی و شورای اجتماعی استان به جنبه‌های اجتماعی امور (چنانکه نام هر یك از آنها دلالت دارد) می‌پردازد. امّا مسئولیت اداره و برنامه‌ریزی هر دو شورا با استاندار است و چه بسا در صورت امکان هر دو شورا دارای اعضای مشترك نیز باشد. با این وجود قانوناً لازم است که خواسته‌های «شورای فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی» از مرکز کشور به اطلاع شوراهای استانی رسانده شده و بررسی آنها با توجه به اختیارات ویژه‌ی شورای فرهنگ عمومی استان و فلسفه تشکیل آن، جزو وظایف شوراهای استانی تلقّی گردد. وظایف و اختیارات شورای فرهنگ عمومی استان (که در بندهای متعدّد ماده دوم مصوبه مورد نظر تصریح شده است) نیز همین وضعیّت و همین تبعیّت را اقتضا می کند. بدیهی است که در صورت لزوم، اعضای هر دو شورا (اجتماعی ـ وزارت کشور، فرهنگی ـ فرهنگ عمومی) تحت ریاست واحد جلسه مشترك خواهند داشت و مسائل مشترك را از جهات و جوانب مختلف اجتماعی و فرهنگی بررسی خواهند کرد.

□□□


جمهوری اسلامی ایران
شورایعالی انقلاب فرهنگی
شورای فرهنگ عمومی

تاریخ
شماره
پیوست

معاونت فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
معاونت هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

به پیوست، ضوابط برگزاری مسابقات فرهنگی و هنری که در جلسات مورخ ۱۳۶۶/۱۱/۱۰ و ۱۳۶۷/۲/۱۰ به تصویب شورای فرهنگ عمومی رسیده است جهت هرگونه اقدام مقتضی اعلام می گردد.

وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و رئیس
شورای فرهنگ عمومی

رونوشت: دبیرخانه شورای فرهنگ عمومی کشور
رونوشت: معاونت امور حقوقی و پارلمانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
رونوشت: دفتر وزارتی

اساسنامه شورای فرهنگ عمومی استان

در اجرای بند ۱۰ ماده ۲ آئین نامه شورای فرهنگ عمومی کشور، اساسنامه شورای فرهنگ عمومی استان به شرح زیر تصویب می شود:

ماده ۱ـ هدف

ایجاد زمینه مناسب و لازم برای تحقق اهداف و اصول سیاست‌های فرهنگی نظام جمهوری اسلامی ایران و هدایت فرهنگ عمومی مردم در استان‌ها با توجه به ویژگی‌های فرهنگی هر منطقه.

ماده ۲ـ وظایف و اختیارات

۱ـ بررسی ویژگی‌های فرهنگی مناطق شهری، روستایی و عشایری و شناسایی عوامل موثر در رشد و اعتلای فرهنگ عمومی مردم استان.

۲ـ مطالعه دایمی وضع فرهنگ عمومی استان و ارزیابی و گزارش سالانه آن به شورای فرهنگ عمومی کشور.

۳ـ تدوین طرح‌ها و برنامه‌های مناسب برای جذب، تشویق و هدایت محققان، مؤلفان، و مترجمان و هنرمندان استان.

۴ـ تدوین طرح‌هایی برای هماهنگ کردن فعالیت‌های فرهنگی، هنری و تبلیغی دستگاههای دولتی، نهادها، انجمنها و مراکز و مؤسسات ذیربط در استان.

۵ـ تصویب اساسنامه انجمن‌ها، گروهها، مؤسسات و مراکز فرهنگی و هنری (غیر آموزشی) استان با رعایت ضوابط و مقررات شورای عالی انقلاب فرهنگی و شورای فرهنگ عمومی کشور.

تبصره ۱ـ صدور اجازهٔ تاسیس و نظارت بر فعالیت انجمن‌ها، گروهها و مؤسسات و مراکز مذکور به عهده **ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان می باشد.**

۶ـ همکاری و هماهنگی با شورای فرهنگ عمومی سایر استان‌ها به ویژه استان‌های همجوار در جهت تدوین طرح‌ها و برنامه‌های مشترك فرهنگی، هنری و تبلیغی.

۷ـ همکاری با «شورای اجتماعی استان» از طریق عرضه و بررسی پیشنهادهای فرهنگی در چهارچوب وظایف آن شورا بخصوص با توجه به ماده ۹ آئین نامه شورای مذکور.

۸ـ ارائه پیشنهادها و طرح‌های مفید در زمینهٔ اعتلاء و ارتقای فرهنگ عمومی با توجه به اهداف و وظایف شورای فرهنگ عمومی کشور به این شورا.

۹ـ انجام سایر اموری که عنداللزوم از سوی شورای فرهنگ عمومی کشور ارجاع می شود.

ماده ۳ ـ اعضاء

۱ـ امام جمعه مرکز استان.
۲ـ استاندار (رئیس شورا).
۳ـ مدیر کل فرهنگ و ارشاد اسلامی (دبیر شورا).
۴ـ مدیر کل آموزش و پرورش.
۵ـ مسؤول سازمان تبلیغات اسلامی.
۶ـ رئیس دانشگاه استان و در صورت تعدد، یکی از رؤسای دانشگاههای استان به معرفی وزیر فرهنگ و آموزش عالی.
۷ـ مدیر مرکز صدا و سیما.
۸ـ مدیر کل تربیت بدنی.
۹ـ سه نفر از شخصیت‌های فرهنگی استان به پیشنهاد شورای فرهنگ عمومی استان و تصویب شورای فرهنگ عمومی کشور.

تبصره ۱ـ در مواردی که موضوع مورد بحث با شرح وظایف دستگاهها و نهادهای غیر عضو ارتباط داشته باشد، «شورا» می‌تواند مسؤول یا مسؤولین ذیربط را با داشتن حق رأی به جلسه دعوت نماید.

تبصره ۲ـ احکام اعضای «شورا» توسط رئیس شورای فرهنگ عمومی کشور صادر خواهد شد و مدت عضویت هر یك از اعضاء چهار سال و تجدید آن بلامانع است.

تبصره ۳ـ آئین نامه داخلی با لحاظ این اساسنامه توسط هر یك از شوراهای فرهنگ عمومی استان تهیه و تصویب خواهد شد.

تبصره ۴ـ دبیرخانه شورای فرهنگ عمومی کشور مستقر در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به عنوان دبیرخانه مرکزی و رابط شورای فرهنگ عمومی استان‌ها خواهد بود.

ماده ۴ـ این اساسنامه مشتمل بر ۴ ماده و ۵ تبصره در جلسات پنجاه و ششم و پنجاه و هفتم مورخ ۳/۲۱ و ۱۳۶۷/۳/۲۸ شورای فرهنگ عمومی کشور به تصویب رسیده است.



● غم از دیدگاه مولانا

این همه غمها که اندر سینه هاست...

■ محمدرضا برزگر خالقی

واژهٔ غم که مخفّف غمّ (با میم مشدّد) است، لفظی عربی و کلمه‌ای قرآنی می‌باشد. این واژه در پارسی به تخفیف میم استعمال می‌شود و در هر دو زبان تازی و پارسی در معنای اسمی و مصدری به کار می‌رود مهمترین برابرهای آن عبارتست از: غمگین کردن، غمگینی، حزن، اندوه، کرب، گُرم، تیمار، خَدوك، حَزَن، کَمَد، حَوبة، مَعطاء، اندیشه، نجد، خَیس، شَجَن، فرم، زَلّة، غُمّة و غُصّة، آدرنگ، آذرنگ و....[1]

امّا غم و حُزن در کتب صوفیّه و عُرفا حکایتی دیگر دارد. درباره غم گفته‌اند که غلبات احوال معشوق بر عاشق است و یا حالتی است که عاشق در مقابل هجوم خیال معشوق دارد.

«خوشا وقت شوریدگان غمش
اگر زخم بینند اگر مرهمش»

در برخی آثار صوفیّه مضمونی وجود دارد که شرح آن چنین است: عشق، پیش از آنکه به جایی درآید، حزن را می‌فرستد تا جایش را تمیز کند. چنانکه در کتاب «مونس العُشّاق» سهروردی آمده است که: حزن وکیل در عشق است.[2] زیرا حزن و اندوه و غم می‌توانند سینه و آیینهٔ دل را صاف کنند.

«ناصحم گفت بجز غم چه هنر دارد عشق
گفتم ای ناصح مشفق هنری بهتر از این؟

سهروردی، در همان کتاب معتقد است که آفرینش به سه اصل حسن، عشق و حزن برمی‌گردد.[3]

اصولاً باید گفت که غم و شادی از «انفعالات و کیفیّات نفسانی» محسوب می‌شوند. غم «نتیجه تأثر نفس است از حصول امری مکروه و غالباً غیر منتظر و بیرون از تحمّل» و شادی «زادهٔ تأثر آن از امری مطلوب و بیشتر نابیوسان و شگفت‌انگیز و بیش از ظرفیت آدمی».[4] در روایات و احادیث هست که معصومان و مؤمنان حزن و اندوهشان در دل است و شادمانی و سرور در چهره شان. دربارهٔ امام علی(ع) هم می‌گویند که پس از درگذشت حضرت پیامبر(ص) و فاطمهٔ زهرا(س) بسیار محزون شدند. علی(ع) می‌فرماید که «فامّا حُزْنی سرمدا»[5] یعنی حزن من محصول عواطف جاودانی من است. ایشان در جایی دیگر (خطبه متقین) در توصیف پرهیزگاران بیان داشته‌اند که «قلوبهم محزونة و شرورهم مأمونة واجسادهم نحیفة و حاجاتهم خفیفة و انفسهم عفیفة».[6]

در تعبیر صوفیه از حزن و غم نیز استنباط‌هایی مشابه با آنچه از ائمه و معصومین نقل شده، وجود دارد. فی المثل از امام صادق(ع) نقل شده که فرمودند: «حزن از علائم و آثار مردان با معرفت است و آن بخاطر القاآت غیبی و واردات بسیاری که به قلوب آنان وارد می‌شود، وهم بسبب امتداد افتخار درك سایه و پوشش بزرگواری و عظمت پروردگار متعال است[7]». در عین حال در کتابی مانند «نفحة الروح و تحفة الفتوح» آمده است که: «حزن حالتی است که چون بر سالك غالب شود و قایم گردد، او را از غیر و اشتغال به غیر فانی گرداند و نتیجه آن اشفاق است»[8] یا از «ابن خفیف» روایت کنند که گفت «اندوه بازداشتن نفس است در طلب طرب»[9]. همچنین از «سُفیان بن عُیَینه»، که «گوید اگر اندوهگنی اندر امّتی بگرید، بر آن امّت حقّ رحمت کند بگریستن او»[10] و...

در این مقال بر آنیم تا دربارهٔ تلقّی حضرت مولانا جلال‌الدّین در آثار خویش (مثنوی معنوی و کلّیات شمس) از این واژه، معانی و مفاهیم گوناگون آن، علل بوجود آمدن، انواع و... سخنی گفته آید.

علل غم از نظر مولانا

«خواجه نصیرالدّین طوسی» در «اخلاق ناصری»

اعتقاد دارد که «حزن المی نفسانی بود که از فقد محبوبی یا از فوت مطلوبی عارض شود و سبب آن حرص بود بر مقتضیات جسمانی و شره به شهوات بدنی و حسرت بر فقدان و فوات آن، و این حالت کسی را حادث شود که بقای محسوسات و ثبات لذّات را ممکن شناسد و وصول به جملگی مطالب و حصول مفقودات در تحت تصرّف ناممتنع شمرد[۱۱]».

امّا از نظر مولانا علل غم - اعمّ از نوع محمود یا نامحمود آن - می تواند مختلف باشد که در اینجا به تعدادی از آنها اشاره می شود:

۱- غرور و خودبینی: ازآنجاکه انسان مغرور، همه چیز را برای خود و در خدمت خویشتن می خواهد، چنین می اندیشد که همهٔ امور مورد علاقه‌اش باید برای او فراهم باشد. نه تنها فراهم باشد، بلکه از زوال و نیستی هم به دور باشد. پس وقتی که با نبود آنها روبرو شود، دچار غم و اندوه می شود. مولانا در بیان این معنی می گوید:

«این همه غمها که اندر سینه‌هاست
از بخار و گردباد و بود ماست»
(مثنوی / دفتر ۱/ بیت ۲۳۰۲)

و چون یکی از نتایج غرور و خودبینی، بی ادبی و بی باکی است - که خود بی ادبی باعث غم و اندوه می شود - مولانا در بیان ضررهای بی ادبی می فرماید که:

«هر چه برتو آید از ظلمات و غم
آن زبی‌باکی و گستاخی است هم
هر که بی‌باکی کند در راه دوست
رهزن مردان شد و نامرد اوست»
(مثنوی / دفتر۱ / بیت ۸۹ و ۹۰)

در غزلیّات شمس نیز «با خود بودن» را عامل غصّه و غم می‌داند و چارهٔ آن را در بی‌خودی ارائه می‌دهد:

«آن نَفَسی که با خودی، بستهٔ ابر غصّه‌ای
وان نَفَسی که بی‌خودی، مه به کنار آیدت»
(کلّیات / ج ۱، ص ۱۹۵)

۲- جفا کردن با عقل کلّ و فرو رفتن در معاصی و شهوات: مقصود از عقل کلّ خداوند است. مولانا عقیده دارد که مجموع عالم، صورت عقل کلّ است؛ چون با عقل کل به کژ روی جفا کردی، صورت عالم تو را غم فزاید. بیان مولانا در این مورد چنین است:

کلّ عالم صورت عقل کل است
کوست بابای هر آنك اهل قل است
چون کسی را عقل کل کفران فزود
صورت کل پیش او هم سگ نمود
من که صلحم دایماً با این پدر
این جهان چون جنّتستم در نظر
هر زمان نو صورتی و نوجمال
تا ز نو دیدن فرو میرد ملال
(مثنوی / دفتر۴ / بیت ۶۰-۳۲۵۹ و ۶۴-۳۲۶۳)

بدین ترتیب در صلح و صفا بودن با پدر عقل کل، این جهان را چون جنّت از غم دور می کند و با صورتها وجمالهای نو خود، ملال را فرو می میراند. همچنین هر معصیتی موجب دل گرفتن می شود که نمونهٔ آن را هم دلتنگی سارق ذکر می کند:

در معاصی قبض‌ها دلگیر شد
قبض‌ها بعد از اجل زنجیر شد
دزد چون مال کسان را می برد
قبض و دلتنگی دلش را می خلد
او همی گوید عجب این قبض چیست
قبض آن مظلوم کز شدّت گریست
(مثنوی / دفتر ۳ / بیت ۵۵-۳۵۳)

در دفتر پنجم نیز آمده است:

هیچ اصلی نیست مانند اثر
پس ندانی اصل رنج و دردسر
لیک بی‌اصلی نباشد این جزا
بی‌گناهی کی برنجاند خدا
آنچه اصل است وکشنده آن شی است
گر نمی‌ماند به وی هم از وی است
پس بدان رنجت نتیجه زلتی است
آفت این ضربتت از شهوتیست

و سپس از زبان گناهکار خطاب به خداوند چنین می گوید:

ای تو سبحان پاك از ظلم و ستم
کی دهی بی‌جرم جان را دردوغم
من معین می ندانم جُرم را
لیك هر جرمی بباید گُرم را
(مثنوی / دفتر ۵ / بیت ۸۸-۳۹۸۵ و ۹۲-۳۹۹۱)

و در این ابیات نیز شهوات را عامل ایجاد غم می شمارد:

همچنین هر شهوتی اندر جهان
خواه مال و خواه جاه و خواه نان
هر یکی زینها ترا مستی کند
چون نیابی آن خمارت می‌زند
این خمار غم دلیل آن شدست
که بدان مفقود مستی‌ات بدست
(مثنوی / دفتر ۳ / بیت ۵۹-۲۲۵۷)

۳- دوری از معشوق و اصل خود، و اسیر صفات سفلی شدن: در دفتر دوم چنین آمده که:

چون نتیجهٔ هجر همراهان غم است
کی فراق روی شاهان زان کم است
(مثنوی / دفتر ۲ / بیت ۲۳۱۵)

و در جای دیگر بیان می‌دارد که:

ما برین درگه ملولان نیستیم
تا ز بعد راه هر جا بیستیم
دل فرو بسته و ملول آن کس بود
کز فراق یار در محبس بود
(مثنوی، دفتر ۳ / بیت ۳۳-۲۹۳۲)

مولانا هنگام تشبیه روح انسان به پرنده‌ای که از هوای قابل پرواز خود جدا مانده و اسیر زمین شده است و بدین سبب دچار غصه و اندوه گشته است، می گوید:

مرغ پرنده چو ماند در زمین
باشد اندر غصه و درد و حنین
(مثنوی، دفتر ۵ / بیت ۸۲۰)

باری وقتی مرغ روح نتواند به عالم بالا طیران کند، از اسارت در زمین و گرفتاری در زندان صفات سفلی دچار ملال می گردد. او باید این ملال را درك کند و قدرت پرواز را در خود تقویت نماید. در اینصورت است که می تواند همچون طیور الصافات بپرد:

چون ملالم گیرد از سفلی صفات
بر پرم همچون طیور الصافات
(مثنوی / دفتر ۲ / بیت ۳۵۶۳)

۴- آرزوهای دراز: در نظر مولانا، یکی از علل غم، طول امل است. ترس از طول امل در کلام حضرت علی(ع) هم آمده است: «و ان اخوف ما اخاف علیکم اثنتان اتباع الهوی و طول الامل[۱۲]». مولانا هم می گوید:

آدمی را عجز و فقر آمد امان
از بلای نفس پر حرص و غمان
آن غم آمد ز آرزوها فضول
که بدان خو کرده است ان [illegible] غول
(مثنوی / دفتر ۳ / بیت ۴-۳۲۸۳)

۵- ترك ورد و ذکر: وقتی انسان از یاد خدا غفلت ورزد و دچار نسیان شود، اگر خداوند به دل او غمی وارد کند که او را از خود به درآورده و بسوی خدایش رهنمون گردد، در اینجا غم به موجب

ای دل، چون عتاب و غم هست نشان مهر او
ترك عتاب اگر کند دانك بود ز تو بری،
(کلیات / ج ۵ / ص ۲۱۸)

تنها برای ادب کردن و یادآوری و نشاندادن مهر خدا به بنده می باشد:

چون تو وردی ترك کردی در روش
بر تو قبض آید[۱۳] از رنج و تپش
آن ادب کردن بود یعنی مکن
هیچ تحویلی از آن عهد کهن
(مثنوی / دفتر ۳ / بیت ۵۰-۳۴۹)

۶- نداشتن سرور و راهنما: از آنجا که آدمی بدون داشتن راهنما و رهبری کامل، بتنهایی نمی تواند مسیر هدایت و کمال را با موفقیت طی کند، یکی از علل مردگی دل و پژمردگی روان، نداشتن راهنما و یا ترك او و پیروی نکردن از اوست. این راهنما می تواند در لسان شرع پیامبر(ص) و امام باشد و در نزد عرفا شیخ، پیرو مرشد کامل:

این همه که مرده و پژمرده‌ای
زان بود که ترك سرور کرده‌ای
(مثنوی / دفتر ۴ / بیت ۱۹۹۵)

۷- فعل انسان: در مفهومی کلی و عام، مولانا جلال‌الدین، غم را زادهٔ عمل خود بشر می‌داند:

پس تو را هر غم که پیش آید ز درد
بر کسی تهمت منه بر خویش گرد
(مثنوی / دفتر ۴ / بیت ۱۹۱۳)

و در دفتر پنجم بیان می‌دارد که نیکی و بدی اعمال آدمی، موجب نیکی و بدی دیدنش می گردد:

فعل توست این غصه‌های دم بدم
این بود معنی قد جف القلم
که نگردد سنت ما از رشد
نیك را نیکی بود بد راست بد
(مثنوی / دفتر ۵ / بیت ۳-۳۱۸۲)

۸- خیال و هستی مادی: هستی از دیدگاه مولانا به سه دسته تقسیم می شود که عبارتند از ۱- عدم ۲- خیال ۳- عالم ماده و طبیعت. منظور مولانا از عدم، عالم غیب و ماورای طبیعت است که در آنجا هیچ تنگی و محدودیتی نیست و همه چیز آن بی نهایت است، در آنجا غمی نیست.

هر کی بالاست مر او را چه غم است
هر کی آنجاست مر او را چه غم است؟
این عدم خود چه مبارك جای است
که مددهای وجود از عدم است.
(کلیات شمس / ج ۱ / ص ۲۵۲)

عالم خیال، یك مرتبه تنگ‌تر و پایین‌تر از عالم عدم می‌باشد و آن همان است که ما در خواب اشیایی را می‌بینیم که مادی نیستند، اما بعد و صورت دارند. قدم نهادن عارف و سالك در این عالم سبب اندوه و غم می‌شود؛ چرا که دیگر از آن وسعت و عظمت عالم عدم خبری نیست. عالم ماده و طبیعت، که عالم ترکیب و اضداد است، از هر دوی آنها محدودتر و تنگ‌تر است. بودن عارف در این عالم نیز موجب غم است، چه اینکه این عالم، از عالم عدم و خیال محدودتر است؛ در حالیکه عارف تنها زمانی عاری از غم است که مرغ روحش در عالم عدم پرواز کند و از این تنگی رهایی یابد[13]. مولانا این موارد را چنین بیان می‌دارد:

تنگ‌تر آمد خیالات از عدم
زان سبب باشد خیال اسباب غم
باز هستی تنگ‌تر بود از خیال
زان شود در وی قمرها چون هلال
باز هستی جهان حس و رنگ
تنگ‌تر آمد که زندانی است تنگ
(مثنوی / دفتر ۱ / بیت ۹۷-۳۰۹۵)

نیز خطاب به غم می‌گوید:

علف غم بیقین عالم هستی باشد
جای آسایش ما جز که عدم نیست برو
(کلیات شمس / جلد ۷/ ص ۹۸)

۹- شناساندن شادی: بنابر مثل مشهور «تعرف الاشیاء باضدادها»، مولانا یکی از علل بوجود آمدن غم را این می‌داند که خداوند برای اینکه انسان بتواند خوشدلی را بشناسد و به آن پی ببرد، رنج و غم را آفرید تا به غم که ضد شادی است، شادمانی و بهجت شناخته گردد:

رنج و غم را حق پی آن آفرید
تا بدین ضد، خوشدلی آید پدید
(مثنوی / دفتر ۱/ بیت ۱۱۳۰)

نیز می‌گوید:

قند شادی میوهٔ باغ غم است
این فرح زخم است و آن غم مرهم است.
(مثنوی / دفتر ۳ / بیت ۳۷۵۲)

عوامل برطرف کنندهٔ غم

خداوند در قرآن می‌فرماید که: «اَلا اِنّ اَولیاءَ الله لاخَوفٌ عَلَیهِم وَلاهُم یَحزَنونَ»[14]
با توجه به این آیه می‌توان گفت: «اولیای خدا - عزّ و جلّ - وجود خود را بکلّی تسلیم تصرّفات الهی گردانیده‌اند و دامن همّت را از التفات به وجودی که طالب حظّ جسمانی یا روحانی بود، پاك افشانیده، بنابراین حزن و خوف را که به سبب ظهور این دو صفت، که طلب حظّ روحانی یا جسمانی است - زیرا حزن به جهت فوات حظوظ بود در ماضی یا در حال، و خوف به جهت فوات آن در استقبال - از ایشان برداشته‌اند.»[15] مولانا جلال‌الدّین نیز در برخی قسمت‌های مثنوی و کلیّات شمس به شرح و بیان عوامل برطرف کنندهٔ غم می‌پردازد. این عامل‌ها دریافته‌ها و دریافته‌های ما ازاین دو اثر جاویدان مولانا هشت است:

۱- سرعت جریان روح عارف: «هرچه که روح بزرگتر و جریان آن سریع‌تر باشد، نقطه‌های تصوّرات و خیالات و تجسّمات و... با سرعت بیشتری به جریان افتاده و عبور می‌کنند، در نتیجه در درون مردان الهی، غم و اندوه بدون اینکه توقّفی بخود راه بدهد، با سرعت می‌گذرد» و به همین طریق «شادی‌های طبیعی هم که در سطح روح مردان الهی در جریان است، دوام نمی‌آورد». استاد محمدتقی جعفری اعتقاد دارند که «عدم تفاوت شادی‌ها و اندوهها ناشی از سرعت جریان روحی نیست، بلکه از آن جهت است که روح به جهتِ تزکیهٔ نفس و تسلّط برخود، دستخوش پدیده‌های زودگذر قرار نمی‌گیرد.»[16] حضرت مولانا هم پس از اشاره به انبوهی آب و گذر کردن سریع قشر صور در آن، مفهوم فوق را با ابیات زیر بیان می‌دارد:

چون بغایت تیز شد این جو روان
غم نپاید در ضمیر عارفان
چون بغایت ممتلی بود و شتاب
پس نگنجد اندرو الا که آب
(مثنوی / دفتر ۲/ بیت ۲-۳۳۰۱)

۲- با حقّ بودن: در برابر لذّت‌ها و خوشیهای زودگذر این دنیا، اگر انسان به حقّ منتقل نشود و محو او نگردد، با فنای شادیهای سپنجی، غمگین می‌شود، او برای اینکه بخواهد غم به وی نزدیك نشود، باید همواره خدا را در نظر بگیرد. مولوی این مضمون را به شکل‌ها و شیوه‌های گوناگون طرح کرده است.
در داستان دوستی خرس می‌گوید:

گفت از اقرار عالم فارغم
آنك حق باشد گواه او را چه غم
(مثنوی / دفتر ۲/ بیت ۱۲۸۳)

نیز هنگام سخن گفتن از دانهٔ پرمغزی که در خاك محو می‌گردد و در نتیجه از قبض درآمده و بسط می‌شود، در واقع او روح انسانی را در نظر دارد که هنگام محو شدن در حقّ و زایل شدن صفات بشری‌اش، از دل گرفتگی بدر می‌آید و عین بسط و باز شدن دل می‌شود:

دانهٔ پر مغز با خاك دژم
خلوتی و صحبتی کرد از کرم
خویشتن در خاك کلّی محو کرد
تا نماندش رنگ و بو و سرخ و زرد
از پس آن محو قبض او نماند
پرگشاد و بسط شد مرکب براند
(مثنوی / دفتر ۳/ بیت ۶۹-۲۰۶۷)

در غزلیّات شمس نیز مستِ خدا شدن را چنین به نظم بیان می‌دارد:

تا نشوی مستِ خدا، غم نشود از تو جدا
تا صفت گرگ دری، یوسف کنعان نبری
(کلیّات شمس / جلد ۵/ ص ۲۰۱)

یا درجایی دیگر گوید:

گر صید خدا شوی، ز غم رسته شوی
گر در صفت خویش روی، بسته شوی
می‌دانك وجود تو حجاب ره تست
با خود منشین که هر زمان خسته شوی
(کلیات شمس / ج ۸/ ص ۳۲۵)

۳- شراب: مولانا تنها شراب معرفت و بادهٔ منصوری را زایل کنندهٔ غم می‌داند. می‌گوید:

آن بادهٔ انگوری مرامّت عیسی را
وین بادهٔ منصوری مرامّت یاسین را
آن باده بجز یك دم دل را نکند بی‌غم
هرگز نکشد غم را هرگز نکند کین را
(کلیات شمس / ج۱/ ص ۵۵)

این شراب مورد اشارهٔ محمود، ممکن است معارف اسلامی، سخنان پیرو مرشد، وصل دوست، عشق و... باشد.

صنما از آنچه خوردی، بهل، اندکی به ما ده
غم تو به توی ما را تو به جرعه‌ای صفا ده
که غم تو خورد ما را، چه خراب کرد ما را
به شراب شادی افزا غمّ و قصّه را سزاده
(کلیات شمس / ج۵/ ص ۱۵۴)

و یا:

آمد شراب آتشین، ای دیو غم کنجی نشین
ای جان مرگ اندیش، رو، ای ساقی باقی درا
(کلیات شمس / ج۱/ ص ۲۹)

و نیز:

عاشق به جهان چه غصّه دارد
تا جام شراب وصل برجاست
(کلیات شمس / ج۱ / ص ۲۲۵)

۴- عشق: عشق در نزد عُرفا اهمیّت زیادی دارد. در این مرحله، عاشق هرچه جز معشوق باقی را فانی می‌یابد و هیچ چیز بجز او در دلش جای نمی‌گیرد؛ لاجرم وقتی که عشق آید، غم هم رخت بر می‌بندد: عاشق با پرِ عشق پرواز می‌کند.

ره آسمان درون است، پر عشق را بجنبان
پر عشق چون قوی شد غم نردبان نماند
(کلیات شمس (ج ۲/ ص ۱۳۱)

۵- سبزه: مولانا، جایی پس از اشاره به بهره بردن آدمی از قران بعضی امور می‌گوید:

وز قران سبزه‌ها با آدمی
دلخوشی و بی غمی و خرّمی
(مثنوی / دفتر۲/ بیت ۱۰۹۵)

۶- صبر: یك بیت مشهور مثنوی چنین است:

صد هزاران کیمیا حقّ آفرید
کیمیایی همچو صبر آدم ندید
(مثنوی / دفتر ۳/ بیت ۱۸۵۴)

شاعر از زبان لقمان صبر را عامل رفع غم می‌داند:

گفت لقمان صبر هم نیکو دمی است
که پناه و دافع هر جاغمی است
(مثنوی / دفتر ۳/ بیت ۱۸۵۲)

۷- ذکرنام پاك: یکی از عوامل مهمی که انسان را از غم دور می‌کند، ذکر نام پاك می‌باشد:

می‌گریزد ضدها از ضدها
شب گریزد چون بر افروزد ضیا
چون درآید نام پاك اندر دهان
نی پلیدی ماند و نی اندهان
(مثنوی / دفتر ۳/ بیت ۸ -۱۸۷)

۸- انسان: به طور کلّی درمان غم و اندوه در خود انسان است، همانگونه که عامل ایجاد غم نیز در خودی است:

تو درمان غمها ز بیرون مجو
که یازهر و درمان غمها تویی
(کلیات شمس / ج ۷/ ص ۱۸)

انواع غمها

در مجموع می‌توان اندوه را به دو نوع محمود و نامحمود تقسیم کرد. بیشتر عرفا اندوه آخرت را محمود، و اندوه دنیا را ناستوده می‌دانند؛ البته جز کسانی مانند «ابوعثمان حیری» که همهٔ اندوهها را دارای فضیلت می‌داند.[17] استاد جعفری معتقد است

که رنج و اندوههای انسانی و گاه معمولی است و از فقدان یا نقص یکی از پدیده‌ها و اصول حیاتی آدمی ناشی می‌شود؛ در حقیقت نقاط منفی زندگانی هستند که برای آماده شدن انسان به رفع نقص و فقدان کمال، زنگِ اخطار را به صدا در می‌آورند؛ گاه هم رنج و اندوهها زاییدهٔ حرکات خود ماست که کمترین ارزشی نخواهد داشت؛ زیرا در این وجه، خودِ ما با اختیار، آن را در خود ایجاد کرده‌ایم؛ امّا در کنار اینها اندوه دیگری است که از اسرار روح انسانی محسوب می‌شود. البته این مورد تنها در روحها و انسانهای بزرگ وجود دارد.[18] به عبارت دیگر غم و شادی یا حسّی است یامعنوی، که از نوع اخیرش تعبیر به قبض و بسط نیز می‌کنند. شادی و غم صورت، برای آن است که آدمی را به سوی شادی و غم معنوی راهبر شود. به قول مولانا:

وین غم و شادی که اندر دل خطی است
پیش آن شادی و غم جز نقش نیست
صورت خندان نقش از بهر تست
تا از آن صورت شود معنی درست
(مثنوی / دفتر ۱/ بیت ۹ـ۲۷۶۸)

مولانا غم و شادی عادی را مورد نکوهش و مذمّت قرار می‌دهد و نه آن غم و شادی را که از درون عارف سرچشمه می‌گیرد و پایدار است؛ زیرا غم وشادی عادی، معلول اسباب خارجی و گذراست و بدین جهت مولانا آن را عاریتی می‌خواند:[19]

جسم جسمانه تواند دیدنت
در خیال آرد غم و خندیدنت
دل که او بسته غم و خندیدن است
تو مگو کو لایق آن دیدن است
آنک او بستهٔ غم و خنده بود
او بدین دو عاریت زنده بود
باغ سبز عشق کو بی منتهاست
جز غم و شادی درو بس میوه‌هاست
عاشقی زین هر دو حالت برتر است
بی بهار و بی خزان سبز و تر است
(مثنوی /دفتر ۱/بیت ۹۴ـ۱۷۹۰)

چون در غم و شادی، حظّ نفس منظور است «و مولانا که مستغرق عشق است، از خود خبر ندارد، بنابراین جوشش و غلیان او از جای دیگر است و حالاتی که بیابی بدو می‌رسد، به غم و شادی مردم بی‌خبر، مانند نیست و همچنین هوش و ادراک او را صوَرذهنی یا معانی جزیی که زادهٔ پندارست، در قبضهٔ تصرّف نمی‌گیرد و او مطلوبِ، خیال و وهم نیست... و نیز غم و شادی عادی متولّد از جور و احسان است که هردو از مقولهٔ فعل و از جملهٔ اعراضند و ثبات و دوام آنها متصوّر نیست؛ ولی حالات مردان خدا، از جور و احسان منبعث نمی‌گردد و معلول حظوظ نفسانی و بی‌دوام نیست.»[20] در مثنوی می‌گوید:

از غم و شادی نباشد جوش ما
با خیال و وهم نبود هوش ما
حالتی دیگر بود کان نادر است
تو مشو منکر که حق بس قادر است
تو قیاس از حالت انسان مکن
منزل اندر جور و در احسان مکن
جور واحسان رنج و شادی حادث است
حادثان میرند حقشان وارث است
(مثنوی /دفتر ۱/ بیت ۶ـ۱۸۰۳)

در غزلیّات شمس هم، این مذمّت دیده می‌شود:

در خانهٔ غم بودن، از همّت دون باشد
واندر دلِ دون همّت، اسرار تو چون باشد؟
(کلیات شمس/ ج۲ /ص۴۶)

مولانا در مثنوی و غزلیّات، در چند بخش انواعی از غم را برمیشمارد و از آن جمله است:

۱ـ غم خدا و دین:

عقل، خود زین فکرها آگاه نیست
در دماغش جز غم الله نیست
(مثنوی/دفتر ۱/ بیت ۲۶۲۲)

که این عقل، عقل معاد است؛ نه عقل حسابگر معاش. در دفتر چهارم، از قول بادشاه، خطاب به همسرش، در مقابل اعتراض بر او که دخترشان را به ازدواج درویش زاهدی در آورده است، می گوید:

گفت رو هر که غم دین برگزید
باقی غمها خدا از وی برید
(مثنوی/ دفتر ۴/ بیت ۳۱۴۲)

۲ـ غم عشق: مولانا در غزلیّات شمس، هنگام صحبت از غم عشق می گوید:

بده آن آب زکوزه، که نه عشقی است دو روزه
چو نماز است و چو روزه، غم تو واجب ومُلزَم
(کلیّات شمس/ ج ۳/ ص ۲۹۹)

و در جایی دیگر: خویشی و نسب خود را با غم عشق چنین باز می گوید:

هر طایفه با قومی خویشی و نَسَب دارند
من با غم عشق تو خویشی و نَسَب دارم
(کلیّات شمس/ج ۳/ ص ۲۱۴)

۳ـ غم هجر: غم هجر چون خزانی است که باغ جانِ عارف را زرد می کند و او، همواره در انتظار بهار و وصال محبوب بسر می برد:

زرد شده ست باغ جان از غم هجر چون خزان
کی برسد بهار تو؟ تا بنمایش نما
(کلیّات شمس/ ج ۱/ ص ۳۷)

۴ـ غم دنیا: مولانا در داستان جوحی، دنیا را به صندوقی تشبیه می کند که انسانها در آن و غمِ آن اسیرند:

عاشقی کو در غم صندوق رفت
گرچه بیرون است، در صندوق رفت.
(مثنوی/ دفتر ۶/ بیت ۴۴۹۶)

غمگینان و غمخواران

۱ـ عاقلان و دانایان: عقلا و خردمندان، همواره در این دنیای مادّی و هیاهوهای عالم ترکیب به تنگ آمده و غمگین می شوند.

بر دل عاقل هزاران غم بود
گر ز باغ دل خلالی کم بود
(مثنوی /دفتر ۱/ بیت ۲۰۵۹)

و نیز:

کودکان خندان و دانایان ترش
غم جگر را باشد و شادی ز شش
(مثنوی/ دفتر۳/ بیت ۳۷۴۰)

همچنین در دفتر سوم، با اشاره به سخن حکیم غزنوی می گوید:

غم خور و نان غم افزایان مخور
زانک عاقل غم خورد کودک شکر
قند شادی میوهٔ باغ غم است
این فرح زخم است و آن غم مرهم است
(مثنوی/دفتر ۳/بیت ۲ـ۳۷۵۱)

و این دو بیت نیز سنایی راست در بیان بی غم بودن عاقلان:

آدمی بهر بی‌غمی را نیست
پای در گل جز آدمی را نیست...
شادی از اهل عقل بیگانه است
آدمی را خوداند و از خانه است[21]

۲ـ زاهدان: زاهد غم پایان کار خود را می خورد و در واقع زهد او از روی طَمع و با خوف است؛ ولی در مقابل او، عارف غم آخرِ کار را نمی خورد؛ توجّه عارف به آغاز معطوف است، به آن زمانی که در عالم ذر، با خدا پیمان مهر بسته بود:

هست زاهد را غم پایان کار
تا چه باشد حال او، روزِ شمار
عارفان زآغاز گشته هوشمند
از غم و احوال آخر فارغند
(مثنوی/ دفتر ۵/ بیت ۶۶ـ۴۰۶۵)

۳ـ مهجوران: کسانی که در هجرِ دلبر و مطلوب بسر می برند، غمگین و ملول می شوند:

ما برین درگه ملولان نیستیم
تا زُبعد راه هر جا [illegible]ستیم
دل فرو بسته و ملول آن کس بود
کز فراق یار در محبس بود
(مثنوی/دفتر۳/بیت ۳۳ـ۲۹۳۲)

دهندهٔ غم

مولانا در مثنوی معنوی غم را از طرف خداوند می داند. در دفتر دوم، پس از مناجات با خدا، با اشاره به خلقت عالم و آدم می فرماید:

نسبتش دادی و جفت و خال و غم
با هزار اندیشه و شادی و غم
باز بعضی را رهایی داده‌ای
زین غم و شادی جدایی داده‌ای
(مثنوی/دفتر۲/ بیت ۸ـ۶۹۷)

و یا:

حق تعالی گرم و سرد و رنج و درد
بر تن ما می‌نهد ای شیر مرد
خوف وجوع و نقص اموال و بدن
جمله بهر نقد جان ظاهر شدن
(مثنوی/ دفتر ۲/ بیت ۴ـ۲۹۶۳)

و نیز:

فکرتی کز شادیت مانع شود
آن به امر و حکمت صانع بود
(مثنوی/ دفتر ۵/ بیت ۳۷۰۲)

همچنین:

آتشین طبعت اگر غمگین کند
سوزش از امر ملیک دین کند
آتش طبعت اگر شادی دهد
اندرو شادی ملیک دین نهد
چونکه غم بینی تو استغفار کن
غم به امر خالق آمد کار کن
چون بخواهد عین غم شادی شود
عین بندِ پای آزادی شود
(مثنوی/ دفتر ۱/ بیت ۷ـ۸۳۴)

عکس العمل در مقابل غم

امّا عکس‌العمل نیکو در برابر غم، از نظر مولانا «استغفار» است. در مقابل غمهایی که آدمی بدان مبتلا می‌شود و بیشتر مواقع در اثر گناه و توجّه به شهوات نفسانی دست می‌دهد، باید توبه نمود و از خداوند طلب بخشش کرد:

پس بدان رنجت نتیجهٔ زلّتی است
آفت این ضربتت از شهوتی است

گر نـدانـی آن گـنـه را زاعتبـار
زود زاری کـن طلب کـن اغتفـار
سجده کن صد بـار می‌گوای خـدا
نیست این غم غیر در خورد و سزا
(مثنوی/ دفتر ۵/ بیت ۹۰ـ۳۹۸۸)

و نیز می‌گوید:

چـون که غم بینی تـو استغفار کن
غم بـه امـر خـالـق آمـد کـار کن
(مثنوی/ دفتر ۱/ بیت ۸۳۶)

زمان شدّت غم *

در کلّیات شمس، زمان شدّت غم را شب می‌داند. زیرا عارف، در شب روحش آزادتر است و از مشغله‌ها و قیل و قالهای روز فارغ است؛ از اینرو در شب بیشتر به یاد معشوق و هجران می‌افتد:

آمد شب و غمهای تو همچون عسسان
بـایـد دلم را زسـر کـوی کـسـان
روز آمد کز شبت بـه فـریـاد رسم
فـریـاد مـرا زدست فـریـاد رسـان
(کلّیات شمس/ ج ۸/ ص ۲۳۷)

البته این شب، زمان بیداری عارف است وگرنه در خواب، از غم رها می‌شود.

چگونه از کف غم می‌رهانیم در خواب
چگونه در غم وامی کشی به بیداری
(کلّیات شمس / ج ۶ / ص ۲۸۵)

در مثنوی نیز، در بیان همین معنی می‌فرماید:

هـر شـبـی از دام تـن ارواح را
مـی‌رهـانـی مـی‌کـنـی الـواح را
می‌رهند ارواح هـر شـب زین قـفـس
فـارغـان نی حـاکم و محکـوم کس
شب ز زنـدان بی‌خـبـر زنـدانـیـان
شـب ز دولت بـی‌خـبـر سلطانـیـان
نـه غـم و انـدیشـهٔ سـود و زیـان
نـه خـیـال ایـن فـلان و آن فـلان
(مثنوی / دفتر ۱ / بیت ۹۱ـ۳۸۸)

محلّ غم

مولانا با توجّه به اعتقادات قدما، جگر و دل و سینه را محلّ غم برمی‌شمارد. مولانا اعتقاد دارد که «رنج در خاك است نه فوق فلك» (مثنوی / دفتر ۵ / بیت ۳۱۸۶). در جایی می‌گوید:

شادی اندرگرده و غم در جگر
عقل چون شمعی درون مغز سر
(مثنوی / دفتر ۲ / بیت ۱۱۸۱)

و یا:

کودکان خندان و دانایان تُرش
غم جگر را باشد و شادی ز شش
(مثنوی / دفتر ۳ / بیت ۳۷۴۰)

در ادبیات فوق جگر را محلّ غم و گرده و شش را هم محلّ شادی می‌داند. مولانا در بخش‌هایی دیگر از مثنوی، در جاهایی که می‌خواهد تا راحتی و غمگین شدن مستمعانش را از شنیدن آنچه در درون دارد، بیان نماید، می‌گوید:

گر بگویم آنچ دارم در درون
بس جگرها گردد اندر حال خون
(مثنوی / دفتر ۴ / بیت ۲۷۶۹)

در غزلیات آمده که:

در آفتاب غم یار ذرّه ذرّه شدیم
تو را که این هوس اندر جگر نخاست، نخسب
(کلّیات شمس / ج ۱ / ص ۱۹۰)

همچنانکه کمی پیش گفته شد دل و سینه نیز محلّ غم هستند، گرچه ممکن است که منبع و منشاء اصلی همان جگر باشد:

بر دل عاقل هزاران غم بود
گر ز باغ دل خلالی کم بود
(مثنوی/ دفتر ۱ / بیت ۲۰۵۹)

نیز دارد که:

این همه غمها که اندر سینه‌هاست
از بخار و گردِ باد و بود ماست
(مثنوی / دفتر ۱ / بیت ۲۲۹۶)

و در غزلیات شمس هم می‌گوید:

دل غم نخورد غذاش غم نیست
طوطی است دل و عجب شکرخاست
(کلّیات شمس / ج۱ / ص۲۱۷)

گلهای سمبل غم و شادی

از نظر مولانا، در میان گلها، بنفشه سمبل و نشانهٔ غم است:

بنگر بدین درختان، چون جمع نیکبختان
شادند، ای بنفشه از غم چرا خمیدی
(کلّیات شمس / ج۶/ ص۱۹۲)

درمقابل: سوسن، سرو، گل سرخ، یاسمن، نسرین و درختان راست قامت، رمز و علامتِ شادی و بی‌غمی‌اند:

ای آنك حریف بازی ما بُده‌ای
این مجلس جان است چرا تن زده‌ای؟
چون سوسن و سرو، از غم آزاد بدی
بندهٔ غم از آن شدی که خواجه شده‌ای
(کلّیات شمس / ج۸ /ص۲۷۹)

نیز:

گفتم که بر حریفِ غمگین منشین
جز پهلوی خوشدلان شیرین منشین
در باغ درآمدی سوی خار مرو
جز با گل یاسمین و نسرین منشین
(کلّیات شمس / ج۸، ص۲۷۶)

البتّه همچنانکه مشهور است و در بیت اخیر نیز آمده «خار» هم نشانهٔ غم و اندوه است.

تشبیهات و استعارات مولانا دربارهٔ غم

در غزلیّات شمس امکان تصویر سازی بیشتر است و در نتیجه تشبیهات و استعارات بسیاری در آن وجود دارد. در مقابل این جنبه در مثنوی بسیار کم است. نمونه را برخی ترکیب‌های ساخته شده با غم در دو اثر جاویدان حضرت مولانا آورده می‌شود:

در مثنوی: دریای غم / کژدم غم /خاك غم / کان غم / خار غم / آتش غم / گرگ غم و...

در غزلیّات شمس: شیرغم / چنگ‌غم / خون غم / رخت‌غم / زاغ‌غم / مغزسرغم / دجّال‌غم / دیوغم / دزدغم / اشترغم / شحنهٔ‌غم / جغدغم / بیابان غم / دودغم / هندوی‌غم / بولهب غم / مرغ غم / سیل غم / آتش غم / کژدم غم / کاه غم / سرکهٔ غم / بحر غم / مطرب غم / چادر غم / خرابات غم و...

فایده و اثر غم و پذیرش آن از سوی عارف

فایده و اثرِ غم چه می‌تواند باشد؟ تأکید و تکیهٔ مولانا در این باب بر روی تکامل و نزدیکی به خدا است؛ غمی که نه ازروی اختیار و نه بسبب امور دنیوی باشد، بی‌تردید در تکامل و ارتقای روحی انسان مؤثر است:

چون جفا آری فرستد گوش مال
تا ز نقصان واروی سوی کمال
(مثنوی / دفتر۳ / بیت ۲۴۸)

نیز:

شادشو از غم که غم دامِ لقاست
اندرین ره سوی پستی ارتقاست
(مثنوی / دفتر ۳ / بیت ۵۰۹)

باری هدف نهایی تکامل، قرب حق است. فرد با درد و غم بیشتر به یاد خدا می‌افتد، در نتیجه با خواندن خدا، حقّ هم او را یاد می‌کند. چنانکه در مثنوی، پس از اشاره به ملك و مال فرعون می‌گوید:

در همـه عـمـرش نـدیـد او دردسـر
تـا نـنـالـد سـوی حقّ آن بـدگـهـر
دارد او را جـمـلهٔ ملك این جـهـان
حقّ نـدادش درد و رنـج و انـدهـان
درد آمـد بـهـتـر از ملـك جـهـان
تـا بخـوانی مـرخـدا را در نـهـان
خـوانـدن بی‌درد از افسـردگی است
خـوانـدن بـا درد از دلبُـردگی است
(مثنوی، دفتر۳ / بیت ۲۰۱ـ۲۰۴)

سپس از کفران تیره بخت و نزدیکی نیکبخت به حقّ، در هنگام رنج سخن می‌راند:

نیست تخصیص خـدا کس را بـکـار
مـانـع طـوع و مـراد و اخـتـیـار
لیـك چـون رنجی دهـد بـدبخت را
او گـریـزانـد بـه کـفـران رخـت را
نیکبختی را چـو حقّ رنجی دهـد
رخـت را نـزدیـکـتـر وامی‌نـهـد
(مثنوی / دفتر ۴ / بیت ۱۶ـ۲۹۱۴)

ونیز پاك کردن دل از غیر که در نتیجه انسان را به خدا نزدیك می‌کند، از اثرات غم است:

فـکـر غـم گر راه شـادی مـی‌زنـد
کـارسـازیـهـای شـادی مـی‌کـنـد
خـانـه می‌روبـد بـتـنـدی او زغیـر
تـا در آیـد شـادی نـو ز اصـل خیـر
می‌فشـانـد بـرگ زرد از شـاخ دل
تـا بـرویـد بـرگ سبـز متـصـل
می‌کـنـد بـیـخ سـرور کـهـنـه را
تـا خـرامـد ذوق نـو از مـاورا
غم کَنـد بـیـخ کـژ پـوسیـده را
تـا نـمـایـد بـیـخ رو پـوشـیـده را
غم ز دل هـر چـه بـریـزد یـا بَـرد
در عـوض حـقـا کـه بـهـتـر آوَرَد
خـاصـه آنـرا کـه یقینش بـاشـد این
کـه بـود غـم بـنـدهٔ اهـل یـقـیـن
(مثنوی/ دفتر۵ / بیت ۸۴ـ۳۶۷۸)

همچنین یکی از طُرُق نزدیك گردانیدن حقّ بنده را بخود، حفظ او از چشم بد است و مخصوص گردانیدن او بخود:

هر زمان گوید بـه گوشم بخت نـو
کـه تـو را غمگین کنم غمگین مشـو
من تـو را غمگین و گریـان زان کنم
تـاکت از چشم بدان پنـهـان کـنـم
تلخ گردانم ز غـمـهـا، خـوی تـو
تـا بـگـردد چشم بـد از روی تـو
(مثنوی / دفتر ۳ / بیت ۵۱ـ۴۱۴۹)

□□□

عُرفا حزن و غم را ارج فراوانی می‌نهند و اعتقاد

دارند که اندوه، انسان را از طعام و از گناه باز می‌دارد. اینان دلیل براندوه را بسیاری ناله می‌دانند. «سریّ سقطی» از پیشروان صوفیّه و تصوّف از خدا می‌خواهد که اندوه همهٔ مردمان را نصیب او گرداند. نیز، یکی از

پیران، هنگام سفر شاگردش از او می‌خواهد که: «هر جا که اندوهگنی را بینی، از من سلام کن» «فضیل عیاض» می‌گوید: «پیران گفته‌اند بر هر چیزی زکات است و زکات عقل، درازی اندوه بود[۲۲]». و «ابوالقاسم قشیری» از قول استاد خود «ابوعلی دقاق» نقل می‌کند که: «اندوهگن در ماهی راه خدای چندان ببرد که بی‌اندوهی به سالهای بسیار نبرد»[۲۳]. حضرت مولانا جلال‌الدین نیز در مثنوی بر خوشایند بودن غم محمود و پذیرش گشاده‌رویانهٔ آن تصریح می‌کند:

ناخوش او خوش بود در جان من
جان فدای یار دل رنجان من
عاشقم بر رنج خویش و درد خویش
بهر خشنودی شه فرد خویش
خاک غم را سرمه سازم بهر چشم
تا ز گوهر پر شود دو بحر چشم
(مثنوی / دفتر ۱ / بیت ۷۹ـ۱۷۷۷)

و نیز:

ابر را گر هست ظاهر رو ترش
گلشن آرنده است ابر و شوره‌کش
فکر غم را تو مثال ابر دان
با ترش تو رو ترش کم کن چنان
بوک آن گوهر بدست او بود
جهد کن تا از تو او راضی رود
ور نباشد گوهر و نبود غنی
عادت شیرین خود افزون کنی
جای دیگر سود دارد عادتت
ناگهان روزی برآید حاجتت
فکرتی کز شادیت مانع شود
آن به امر و حکمت صانع شود
(مثنوی / دفتر ۵ / بیت ۳۷۰۱ـ۳۶۹۷)

خطاب به غمدیده هم می‌گوید:

چونک قبضی آیدت ای راهرو
آن صلاح توست آتشدل مشو
(مثنوی / دفتر ۳ / بیت ۳۷۳۴)

همچنین:

غم چو بینی در کنارش کش به عشق
از سر ربوه نظر کن در دمشق
(مثنوی / دفتر ۳ / بیت ۳۷۵۳)

در غزلیات شمس نیز می‌گوید که باید فرج و امن و امان را از غم ـ که در واقع لطف است ـ طلب نمود:

غم را لطف لقب کن، ز غم و درد طرب کن
هم ازین خوب طلب کن، فرج و امن و امان را
(کلیات شمس / ج ۱ / ص۱۰۴)

و عاشق چون رضای معشوق را در غم خود می‌بیند، پس هرگز از غم سیراب نمی‌شود:

همی بینم رضایت در غم ماست
چگونه گردد این بیدل ز غم سیر
(کلیات شمس / ج ۲ / ص ۲۸۴)

عارف نیز نه تنها غم را می‌پذیرد، بلکه از آن شادمان هم می‌شود:

برگ بی‌برگی تو را چون برگ شد
جان باقی یافتی و مرگ شد

چون تو را غم شادی افزودن گرفت
روضهٔ جانت گل و سوسن گرفت
(مثنوی / دفتر ۲ / بیت ۹ـ۱۳۷۸)

همچنین دارد که:

ای که رویت چو گل و زلف تو چون شمشاد است
جانم آن لحظه که غمگین تو باشم شاد است
(کلیات شمس / ج ۱ / ص۲۴۴)

باری اگر روح انسانی دائماً در شادی باشد، این خود بلایی است که دوای آن غم است: چنانکه قبض و بسط نمودار این امر است:

غم چو آیینه است پیش مجتهد
کاندرین ضد می‌نماید روی ضد
بعد ضد رنج آن ضد دگر
رو دهد یعنی گشاد و کر و فر
این دو وصف از پنجهٔ دستت ببین
بعد قبض مشت بسط آید یقین
پنجه را گر قبض باشد دایماً
یا همه بسط او بود چون مبتلا
(مثنوی / دفتر ۳ / بیت ۵ـ۳۷۶۲)

و نیز:

چونک قبض آید تو در وی بسط بین
تازه باش و چین میفکن در جبین
(مثنوی / دفتر ۳ / بیت ۳۷۳۹)

در غزلیات نیز می‌گوید:

از پی غم بیقین همه شادی است
و از پی شادی تو غمناکی است
(کلیات شمس / ج ۱ / ص ۲۴۴)

آری عارف نه تنها به دنبال شادی نیست، بلکه می‌داند که:

سایهٔ شادی است غم، غم در پی شادی دود
ترک شادی کن که این دو نگسلد از همدگر
در پی روزست شب و ندر پی شادیست غم
چون بدیدی روز دان کز شب‌تان کردن حذر
تا پی غم می‌دوی، شادی پی تو می‌دود
چون پی شادی روی تو، غم بود بر رهگذر
(کلیات شمس / ج ۲ / ص۳۰۰)

منابع و مآخذ:

۱ـ ر.ك: لغت‌نامهٔ دهخدا، ذیل واژهٔ غم. همچنین ر.ك: المفردات فی غریب‌القرآن، ابی القاسم الحسین بن محمدالمعروف بالراغب الاصفهانی، دفتر نشر الکتاب، ۱۴۰۴ هـ.ق، ص ۳۶۵.
در ترجمه‌های کهن واژه‌های قرآنی در برابر این دو لفظ، واژهٔ «اندوه» و مشتقات آن مانند «اندوهگین کردن» و «اندوهگین شدن» بکار رفته است:
لسان التنزیل، مؤلف ناشناختهٔ به اهتمام مهدی محقق، انتشارات علمی و فرهنگی، ج ۲، ۱۳۶۲.
المستخلص یا جواهر القرآن، محمدبن محمدبن نصرالبخارایی، به اهتمام مهدی درخشان، دانشگاه تهران، ۱۳۶۵.
الدررفی الترجمان، شیخ الاسلام شمس‌العارفین محمدبن منصورالمتحمد المروزی، به تصحیح محمد سرور مولایی، انتشارات علمی و فرهنگی و مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۱.
۲ـ مونس العشاق، ص ۲۸۵ (ذیل مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق، جلد سوم، تصحیح سیدحسین نصر، ۱۳۵۵).
۳ـ همان کتاب، ص ۲۶۸ و ۲۶۹.
۴ـ شرح مثنوی شریف، بدیع‌الزمان فروزانفر، زوار، ص ۷۱۱.
۵ـ نهج‌البلاغه، خطبهٔ ۲۲، ص ۷۶ (المعجم المفهرس لالفاظ نهج‌البلاغه، محمد دشتی ـ کاظم محمدی)
۶ـ نهج‌البلاغه، خطبهٔ ۱۹۳، ص ۷۲ (المعجم المفهرس لالفاظ نهج‌البلاغه، محمد دشتی ـ کاظم محمدی)
۷ـ «والحزن من شعارالعارفین لکثرة واردات الغیب علی سرائرهم (اسرارهم) و طول مباهاتهم تحت ستر (سرّ) الکبریاء...»
مصباح الشریعة و مفتاح الحقیقة، منسوب به امام صادق(ع)، ترجمه و شرح حسن مصطفوی، انجمن اسلامی حکمت و فلسفهٔ ایران، ۱۳۶۰، ص ۴۱۹.
۸ـ نفحة الروح و تحفة‌الفتوح، مؤیدالدین جندی، با تصحیح و تعلیق نجیب مایل هروی، مولی، ۱۳۶۲، ص ۱۳۸.
۹ و ۱۰ـ ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه: با تصحیحات و استدراکات بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات علمی و فرهنگی، چ ۳، ۱۳۶۷، ص ۲۰۹.
۱۱ـ منتخب اخلاق ناصری، تصحیح جلال‌الدین همایی، نشر هما، چ ۲، ۱۳۶۳، ص۹۹.
۱۲ـ خطبهٔ ۲۸، ص ۲۲، خطبهٔ ۴۲، ص ۲۴، نهج‌البلاغه (المعجم المفهرس الالفاظ نهج‌البلاغه)
۱۳ـ برگرفته از نوار درس مثنوی دکتر عبدالکریم سروش، سال ۱۳۶۵، دانشگاه تربیت مدرس.
۱۴ـ سوره یونس / آیهٔ ۶۲ برگردان: بدانك دوستان خداوند را به قیامت، نه ترس عقوبت بود و نه [غم] فوت شوبت. ترجمه از: تفسیر نسفی، امام ابوحفص نجم‌الدین عمربن محمد نسفی، ج۱، به تصحیح عزیزالله جوینی، بنیاد قرآن، ۱۳۶۲، ص ۴۰۶.
۱۵ـ قدسیه (کلمات بهاء الدین نقشبند)، خواجه محمدبن محمد پارسای بخارایی، مقدمه و تصحیح و تعلیق از احمد طاهری عراقی، طهوری، ۱۳۵۴، ص ۵۷.
۱۶ـ تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی، محمدتقی جعفری، قسمت سوم ـ دفتر دوم، انتشارات اسلامی، ج ۸، ص ۴۸۱ ـ ۴۸۰.
۱۷ـ ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه، ص ۲۱۰.
۱۸ـ تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی، محمدتقی جعفری، ج ۱ـ دفتر ۱، ص ۷۷۵.
۱۹ـ شرح مثنوی شریف، بدیع‌الزمان فروزانفر، جزء دوم، ص ۷۱۲.
۲۰ـ همان کتاب، ص ۷۱۶ـ۷۱۵.
۲۱ـ حدیقة الحقیقة و شریعة الطریقة، سنایی غزنوی، تصحیح و تحشیه محمدتقی مدرس رضوی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۹، ص ۳۷۵.
۲۲ـ ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه، ص ۲۱۰.
۲۳ـ همان کتاب، ص ۲۰۸.
* صفحات مورد اشاره در متن، به مثنوی و کلیات شمس، به طبع‌های معروف زیر مربوط است:
۱ـ کلیات شمس یا دیوان کبیر، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، ۱۰ج، امیرکبیر، چ۳، ۱۳۶۳.
۲ـ مثنوی معنوی، بسعی و تصحیح و اهتمام رینولدالین نیکلسون، ۳ج، مولی، ۱۳۶۰.



انحنای خیس معبر باد

● مهرداد حجتی



«...
بادمی پیچید با کاج،
درمیان کومه ها خاموش
گم شد او از من جدا زین جاده ی باریک.
وهنوزم قصه بر یاد است
...»

ـ نیما ـ

شاید نمی بایست می رفت
مادر گفت:
ـ «دلم تنگ می شود.»
و نگذاشته بود پسر چشمانش را ببیند و اشکی را که از آن پس مدام جاری بود.
پسر هم رفته بود.
مادر هم ایستاده بود در آستانهٔ در و دیده بود که پسر در خم کوچه گم شده بود.
مادر گفت:
ـ «چه قدر لاغر شده ای!؟»
و خواسته بود دست بکشد بر سرش، بر صورتش و حتی دستانش را در دست بگیرد و ببوید. اما دانسته بود که نیست و فقط نگاه کرده بود و پسر فقط نشسته بود روی قفسهٔ آشپزخانه و مادر پیشبند بر تن نگاه کرده بود.
حتی شنید که گفت:
ـ «شبها سرد است.»

و مادر شب را دیده بود. بیابان را و جوانی را که در باران و باد می دود و فریاد زده بود:
ـ «فرهاد.»
و فرهاد گفت:
ـ «شاید به همین زودی.»
مادر فهمیده بود که دیگر فرصتی نیست و هر شب می نشست و او را تماشا می کرد که در اتاقش می چرخد و با خود شعر زمزمه می کند.
گفته بود:
ـ «خوابم نمی آید. شما بخوابید.»
مادر هم خوابش نمی آمد. دلش می خواست بنشیند و تماشا کند. شاید هنوز وقتش نرسیده بود و گرنه پلك سنگین می شد و دیگر مقاومت هم بی فایده بود.
پدر در رختخواب غلتی زد. پنجره باز بود. باد در باغچه بود و جغدی پیر در دوردست می خواند.
مادر گفت:
ـ «رنگت هم پریده است. خودت را در آینه ببین.»
و در آینه هیچ نبود. فقط دیوار بود و قفسه ای که بر آن هیچ کس ننشسته بود.
پسر گفت:
ـ «بقیه هم مثل من، چه فرق می کند. نگاه کن.»
نگاه کرد. راست می گفت. دیگران هم بودند. مثل او. وخاك و باد با آتش یکی شده بود. هر چند شبها سرد بود!

مادر گفت:
ـ «دلم می گیرد.»
پسر نشسته بود در گوشه ای و در دفترچه اش یادداشت می کرد. آسمان هم بغض کرده بود.
در دوردست نوری می آمد و می رفت و صدای غرشی زمین را می لرزاند.
پسر سر بلند کرد و با تبسّم گفت:
ـ «می ترسی مادر؟»
و مادر از چیز دیگری می ترسید.
باد باز هم وزید و پنجره باز را تکان داد.
پدر در جای خود غلتی زد و زیر لب چیزی گفت.
مادر گفت:
ـ «باید پنجره را ببندم.»
فرهاد از روی قفسه پایین جسته بود که مادر گفت:
ـ «خودم می بندم.»
و بسته بود. با یك حرکت دست. پنجره چوبی بود با زهوار آبی و شیشه های شفافِ چهارگوش. و در آن سو باغچه بود و باد که در آن می چرخید.
پسر گفت:
ـ «آنجا وقتی می آید، دیگر چشم چشم را نمی بیند.»
و مادر شن و ماسه را در هوا معلق دید که به هر سو پراکنده می شد و باد آن را با خود تا دوردست می برد و چند جوان که پتویی را روی خود کشیده بودند.

پسر گفت:
-«فقط به خاطر باد.»
و مادر نقش بدن هایی را زیر قشری از شن و ماسه دید که تکان می خوردند.
مادر گفت:
-«باید بخوابی.»
رختخوابش آماده بود، مثل خیلی از روزها که هیچ کس در آن نمی خوابید. پنجرهٔ اتاق هم بسته بود. قابی هم بر دیوار آویزان بود. از یک بند.
پسر در آستانهٔ در آشپزخانه ایستاده بود و مادر صدای قدمهای کودکی را که در سرسرای خانه می دوید و فریاد می زد، می شنید. و صدای زن جوانی که او را صدا می زد:

-«فرهاد نازم. بیا اینجا.»
و کودک می دوید تا دستان از هم گشودهٔ زن و فریاد می زد:
-«مادر...»
و زن در آغوشش می کشید و می بوسید.

مادر گفت:
-«چرا آنجا ایستاده ای؟»
جوان به خود نگاه کرد. غباری سراپایش را پوشانده بود. مادر نمی دید. نه غبار و نه خستگی را. فقط او را می دید که ایستاده است و مردد به سوی نگاه می کند. گفت:
-«برایت چای بریزم؟»
و دانست که تعارفی بیهوده است. او که نمی توانست بنوشد و آنگاه جوان را دید، با جوان های دیگر، که چای می نوشید و می خندید. یکی با صدای بلند حرف می زد. یکی دیگر در میان حرفهایش می دوید و مزه می پراند و بقیه می خندیدند. او هم می خندید و چای از استکانش لب پَر می زد و به روی لباسش می ریخت و او متوجه نبود. خواست به او بگوید:
-«حواست کجاست؟»
اما این بار هم بیهوده بود. مثل بارهای قبل، مثل همیشه که او می آمد و نمی توانست برایش کاری کند. حتی نمی توانست سیب زمینی های سرخ کرده را به او بدهد تا مزه کند.
مادر گفت:
-«بیا عزیزم این یکی را هم بگیر.»
و پسرک گرفته بود. داغ بود. در دستانش بالا و پایین انداخته بود و مرتب فوت کرده بود. مادر خندیده بود. پسرک وقتی به دهان گذاشته بود در همان حال گفته بود:
-«خیلی داغ است.»
و آن را در دهان چرخانده بود و دندان زده بود.

پسر گفت:
-«دیر می شود.»
و چشمان مادر برقی زد و نگاهش بر چهرهٔ جوان ثابت ماند. تنش به یکباره یخ کرد. و در همان حال با صدای ماتم زده ای گفت:
-«مگر وقتش است؟»

و جوان فقط نگاه کرده بود به دستانی که سالها سرش را در میان گرفته بودند و بر سینهٔ گرمی فشرده بودند. آن دستها می لرزید و پسر بی تاب رو گرداند به سمت دری که رو به حیاط گشوده بود و باد در باغچه می گشت و گیسوی بید مجنون را پریشان می کرد و بوی شکوفه ها را به هوا می برد. و پسر دید که زن جوان در میان سبزه ها نشسته است و کودکی سر بر دامانش گذاشته است. پسر دید که زن شکوفه ها را با حوصله در لا بلای موهای انبوه کودک می چیند و آرام زیر لب شعری زمزمه می کند.

مادر گفت:
-«پس می روم تا لباسهایت را آماده کنم.»
و جوان از آستانهٔ در آشپزخانه کنار رفته بود تا مادر گذر کند. پشتش اندکی خمیده بود و دستانش می لرزید.
پسر می خواست بگوید:
-«دیگر پس از این نخواهم رفت.»
اما مادر دور شده بود و او مانده بود که نگاه می کرد. به سرسرای فراخ خانه که فقط صدای گذشته در آن مانده بود. صدای کودکی که مدام شیطنت می کرد و می دوید و فریاد می زد و زن جوانی که او را به سوی خود می خواند. و حتی آن لحظه زن را دیده بود که دو بافهٔ گیسویش را به دستان کوچک کودک وانهاده است تا با آنها بر پا بایستد و راه برود. زن گفته بود:
-«آفرین پسرم. یک قدم دیگر... آفرین.»
و کودک با خوشحالی گام برداشته بود و خندیده بود.
و صدای پدر را شنیده بود:
-«چه زود!»
منظورش را دانسته بود. و به پاهای کوچک کودک چشم دوخته بود که چه متزلزل به جلو گام برمی داشت و گیسوی زن آن را سر پا نگاهداشته بود. پدر نگاه کرده بود. عقربه تند حرکت می کرد. شاید هم او گمان می کرد که تند حرکت می کند. گفت:
-«چه زود!»
و مادر لباسها را در کیف بزرگی جا داده بود. چرم بود. قهوه ای سوخته. سگک داشت. پیش از بستن، پدر گفت:
-«این را هم بگذار.»
عکس بود. عکس خانوادگی. پدر ایستاده بود. مادر نشسته بود و پسر در کنار مادر سه رخ به هر دو نگاه می کرد و دست بر شانهٔ مادر گذاشته بود و نیم خیز بود. در آن لحظه گفته بود:
-«آماده؟»
و تکمه ای را فشار داده بود. صدای «ویژّی» ممتد برخاسته بود و او دویده بود تا کنار مادر و پدر. مادر روی صندلی نشسته بود، دستها در دامن. و پدر ایستاده در پشت سر او، خیره به جلو. و فقط پسر توانسته بود خودش را در «قاب» تصویر جای دهد و صدایی از دوربین برخاسته بود و آن صدای ممتد هم قطع شده بود.

مادر گفت:
-«یادت می آید؟»
قاب عکس در دستش بود و انعکاس تصویر زنی را درون آن می جست، با موهایی بافته در دو سو.
می دانست به همین سادگی از یاد نخواهد رفت. همه را به یاد داشت. حتی آن روز را که خانه لرزیده بود و شیشهٔ پنجره ترک خورده بود.
سراسیمه گفته بود:
-«چه بود؟»
و خاک و دود را از همان پنجرهٔ ترک خورده دیده بود که به آسمان می رفت و همهمهٔ مردم از خیابان آمده بود. پسر دویده بود. او هم گفته بود:
-«کجا؟»
و فرهاد از آن سوی باغچه با صدای بلند گفته بود:
-«شاید کمک بخواهند!»
و دانسته بود که باز هم تکرار خواهد شد. صدای غرشی که زمین را می ترکاند و می لرزاند و غبار و دود را به هوا می بُرد.
و آن روز اضطراب آمد. و مادر دیگر مثل گذشته در باغچه نمی نشست، روی سبزه ها و شکوفه ها را در دامن نمی گرفت.

و خانه باز هم لرزیده بود و ترک پنجره چند برابر شده بود. و او پدر را دید که در آستانهٔ در اتاق، مادر را خیره نگاه می کند.
و شنید که با صدای مردانه ای گفت:
-«باز هم این عکس؟»

و مادر تصویر آن زن را با گیسوی بافته واضح تر دیده بود. و تصویر جوانی که لحظه به لحظه پشت آن تصویر محو می شد.
همان صدای مردانه گفت:
-«دیگر کافی نیست؟»
و مادر دانسته بود که خیلی وقت است جوان را به انتظار گذاشته است. سراسیمه برخاسته بود و به آشپزخانه بازگشته بود.
پسر هنوز بود. روی همان قفسهٔ همیشگی نشسته بود و به چارچوب خالیِ در خیره شده بود تا با اندام زنی پُر شود و شد. زنی با لباسی تیره و مویی آشفته. دیگر از بافه ها اثری نبود.
زن گفت:
-«تنها شدی، نه؟»
پسر ساکت بود. مثل خیلی از وقتها. مثل همان روزها که می نشست و فقط گوش می داد و مادر هم می گفت. از اینجا از آنجا، از همه جا. و گاه رو به او می کرد که همچنان خیره او را از روی قفسه ای که بر آن نشسته بود نگاه می کند و خوشحال بود که او هست و برایش از کودکی اش می گفت. و پسر یادش می آمد که مدام با مادر در این سو و آن سوی خانه بازی کرده است و بزرگ شده است. و فریاد خود را از باغچه می شنید که مادر را فریاد می زند و مادر از پنجرهٔ سرسرا برایش دست تکان می دهد.

مادر گفت:
-«خوب تعریف کن.»
و صدای جوان را می شنید که از راه دور با او سخن

می گفت و صدایش در باد می لرزید و او تصویرش را در غباری که او را در خود می گرفت، می دید که دورتر می رفت.

صدای دور گفت:

-«دلم تنگ شده است. صدایم را می شنوید؟»

و دلش تپید. چشمانش را به روبرو دوخت. پسر خندید و خنده با اشک درهم آمیخت و دیگر او را ندید.

چشمانش را بسته بود تا اشک را جوان در چشمانش نبیند. رو گرداند و در دوردست شبی را دید که همه به گرد هم نشسته اند و جوان در گوشه ای روی کاغذی خم شده است و در نور بی رمق شمع دارد آخرین سطرها را می نویسد. و کسی از آن میان می گوید:

-«تمام شد؟»

نشده بود. لااقل آن لحظه هنوز تمام نشده بود. می بایست آخرین فعل را هم در پایان آخرین جمله می گذاشت. و گذاشت.

مادر هم خوانده بود. چند روز بعد که پستچی آورده بود. بوی نا می داد و غربت، و بوی دستان پسر که هنوز به آن بود. و مادر مدام آن را بوییده بود. و چشمانش را بسته بود و جوان را در ذهن مجسم کرده بود. جوانها هر کدام به کاری مشغول و فرهاد سر در خود، گرم نوشتن. و بعد همهمه ای در گرفته بود و صداهای مهیبی که همه جا را لرزانده بود و کسی که فریاد زده بود:

-«آماده شوید. زود باشید.»

و او هم برخاسته بود. وسایلش آماده بود. فقط خودش آشفته بود و مادر دیگر رفتنش را در میان آن جوانها ندید. نمی توانست ببیند. به اینجا که می رسید، چشمانش به اشک می نشست و جوان در پشت غبار گم می شد و فقط صدا می ماند. آن صداهای مهیب که همه جا را می لرزاند و سقف و دیوارهای نمناک آن مکان گود را می تکاند و شن را از هر سو فرو می ریخت.

پسر گفت:

-«آن شب مهتاب نبود. ابر بود. باد هم می وزید.»

و مادر، شبی تاریک را دید. بیابانی که چشم تا دور نمی رفت. فقط تا همانجا که همه ایستاده بودند، آمادهٔ رفتن؛ و جوان هم در میانشان بی تاب بود.

جوان گفت:

-«پدر خواب است؟»

مادر رو به سوی اتاق مرد چرخاند. صدای نفس های متناوبی که از آنجا می آمد و پسر هم می شنید. مادر چیزی نگفت و گذاشت تا صدای نفس های مرد همهٔ فضا را بیاکند. و لحظه ای بعد همه جا را گرفته بود.

پسر کنار پنجره نشسته بود. روی صندلی چوبینی که پدر سالها پیش ساخته بود، و کتاب می خواند و مادر در آشپزخانه آوازی حزین سر داده بود. پدر از درون باغچه گفته بود:

-«چرا این؟»

و مادر دیگر نخوانده بود. پدر هم هرس کرده بود. سبزه ها و بوته های گل را. و بوی شکوفه هنوز در فضای خانه بود و مادر ساکت آشپزی کرده بود.

پدر گفت:

-«می توانم بیایم تو؟»

مادر خودش را جمع کرد. جوان دیگر در اتاق نبود. و مادر رخت های کهنه را جمع و جور می کرد. تصویر مبهمی از جوان در آینه مانده بود، که پدر گفت:

-«خسته نشدی؟»

مادر رو به سوی آینه چرخاند و تصویر پسر را دید که لحظه به لحظه دور می شد.

پدر گفت:

-«اینطور که نمی شود؟»

و بوی پسر هنوز در اتاق بود. مادر پیراهنش را تا کرد و در اشکاف گذاشت.

آن روز پسر بیش از پدر فقط نشسته بود و دستان لرزان مادر را دیده بود که چگونه لباس ها را تا می کنند و در اشکاف های خالی می گذارند و مادر بارها در روزهای متوالی این کار را کرده بود. و هیچ وقت هم حوصله اش سر نرفته بود.

می گفت:

-«تو که هستی.»

و جوان می دانست باید بنشیند تا مادر همهٔ آن لباسها را که خود با همان دستها بیرون آورده بود و به هم ریخته بود، دوباره در اشکاف بچیند.

مادر می گفت:

-«وقتی دیر می کنی، دلم شور می افتد.»

و پسر آن روز دیرتر از روزهای پیش آمده بود و کم رنگ تر از قبل. و مادر گفته بود:

-«چقدر لاغر شده ای؟»

و پسر روبروی آینه، روی چارپایه نشسته بود. کنار در، مادر گفته بود:

-«می بینی؟»

مادر می دید، پسر را که در آینه جابجا شده بود. آنجا هم کم رنگ بود. پسر هنوز هم ساکت بود. و مادر شعری را که سالها پیش زمزمه کرده بود و سر پسر را بر دامان خود گرفته بود تا شکوفه ها را در لابلای موهایش بنشاند، زمزمه کرد. و تصویر پسر در آینه پررنگ شد.

پدر گفت:

-«نباید تنها بمانی.»

مادر دوست داشت تنهایی را و با پسر بودن را. و زیر لب چنان گفت که پدر هیچ نشنید:

-«فرهادم که هست.»

و پدر در را بست و رفت؛ به سوی باغچه که در آن گل بود و سبزه و نسیم که نرم می وزید و بویی را از دوردست با خود در حیاط می چرخاند.

قیچی را که به دست گرفت با خود گفت:

-«من هم نمی توانم!»

و شاخهٔ خشکی را چید.

مادر گفت:

-«مگر این طور نیست؟»

پسر خندیده بود. مادر برخاسته بود و به سویش رفته بود. فکر کرده بود، می تواند دستانش را بگیرد و بر گونه های خود بگذارد و بگوید:

-«ببین تب دارم!»

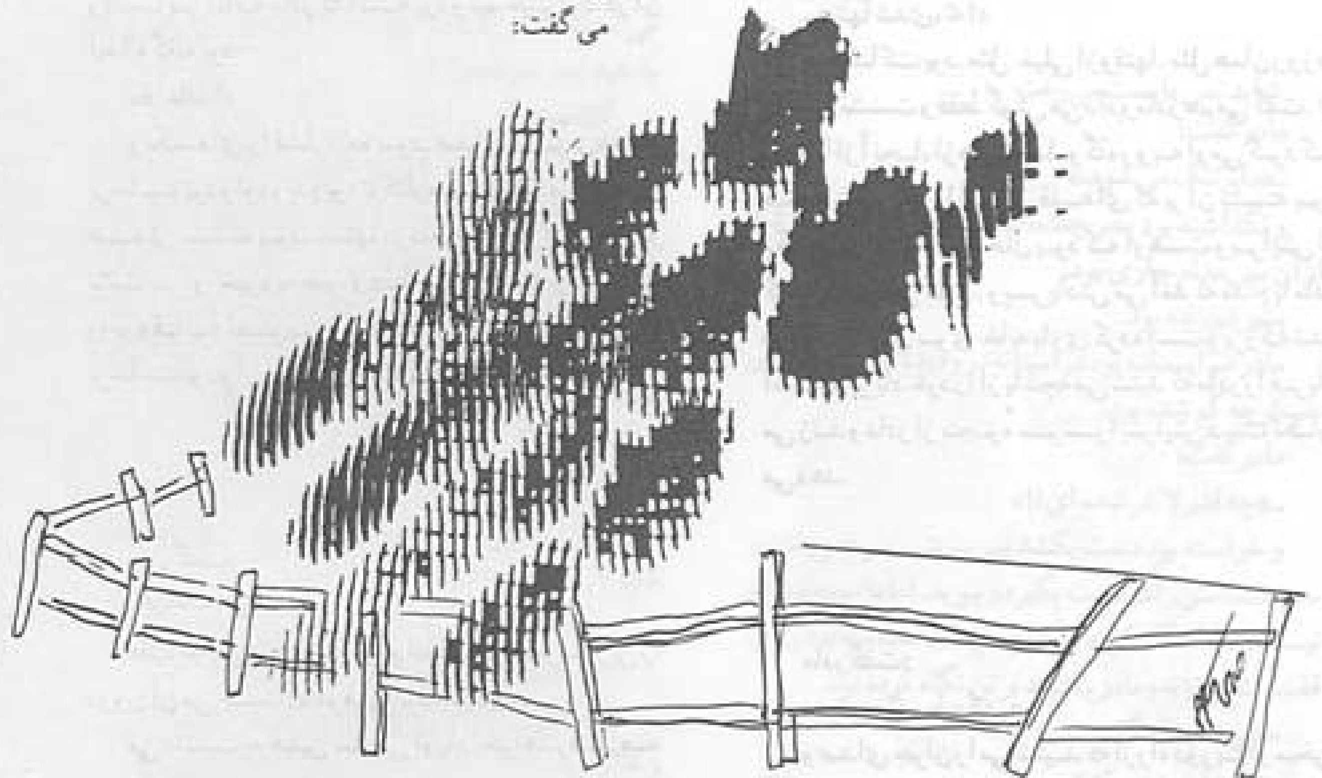
اما دید که نمی تواند. او که نبود.

و همان شب باران باریده بود و پسر با دیگران - که همه جوان بودند - حرکت کرده بود.

مادر گفت:

-«چرا در باران؟»

و پسر باز هم سکوت کرده بود. همانطور که در رفتن هم سکوت کرده بود و با بقیه جلو رفته بود. و زمین گِل بود و باران گودالچه های آب را مدام بر سر راهشان می گسترد و آنها پا در آب و گل می رفتند. بار هم داشتند. آب و گل هم سنگین ترشان می کرد. و صداهای مهیب هم همچنان بود و نورهایی که در این سو و آن سو لحظه ای برافروخته می شد و فروکش می کرد و زمین را در هر سو شخم می زد و آب و گل را به اطراف می پراکند.



پسر چند بار صدای اطرافیانش را شنید. صداهایی که گاه به ضجه می مانستند و گاه به ناله. و او با بقیه باز هم پیش می رفت. به کجا؟ نمی دانست.
حتی یکی گفته بود:
ـ«آخر کجا؟»
و باز صدای مهیبی همه جا را لرزانده بود و او دیگر حرف نزده بود و باران روی تنش که حرکت کرد درنگین شد و او همانجا ماند، در گِل و آنها همه رفتند.

مادر گفت:
ـ«چطور تحمل کردی؟»
و جوان فکر کرد که باید فریاد بزند، چیزی بگوید؛ و باز صدا از پشت صدا برخاست و همه چیز را درهم ریخت. گِل و آب و آتش و اینک دود و خاکستر. و خونابه ای که جریان داشت.

پدر گفت:
ـ«هر چند بزرگ شده ای. اما در آنجا...»
و لحظه ای سکوت کرد. دست راستش را به محازات سینه اش بالا آورد و آرام بر سمت چپ سینه اش گذاشت و فشرد. چهره اش درهم شد. رنگ رخش تغییر کرد و روی صندلی نشست. رو سوی آینه کرد. پسر کنار در ایستاده بود و صدای مادر که با خود شعری حزین را زمزمه می کرد از سر سرا می آمد.
پدر گفت:
ـ«...در آنجا همه کوچکند. دیگر کسی به حساب نمی آید. آنجا فقط حادثه بزرگ است. فقط.»
و نتوانست جلو خود را بگیرد. سرفه کرد. چند بار پشت سرهم. بر پیشانی اش عرق نشسته بود. و دانه ای درشت از روی شقیقه اش به پایین می لغزید.

پسر گفت:
ـ«وقتی رفتم دیگر اینجا نیستم!»
و خندیده بود، بلند. و مادر لحظه ای مکث کرده بود. در شوخی پسر نکته ای او را تکان داده بود. و بعد فقط تبسم کرده بود، آنهم تلخ و سرد. و پسر دانسته بود که خنداندنش بیهوده است و خود دیگر نخندیده بود.
مادر پیشبندش را باز کرد. قدمی به سوی جوان برداشت و فکر کرد اگر سعی کند می تواند کنارش بنشیند و نشست بر قفسهٔ کناری. پسر اگر بود حتماً حرف می زد و صدا در فضای سرد خانه می پیچید و پدر هم از اتاق زاویه به در می آمد. ولی نبود. با این حال مادر رو به سوی او کرد و گفت:
ـ«باز هم برایت بگویم؟»
و لحظه ای درنگ کرد به سویی که جوان نشسته بود نگاه کرد و گفت:
ـ«اما دلم می خواهد تو برایم حرف بزنی.»
و صدایی که نزدیک نبود، دور بود، و شاید هم محو به گوشش رسید. صدایی که او می شناخت. سراپا گوش شد و صدا گفت:
ـ«همان شب اول دلم گرفت. سخت بود.»
و در صدا لرزشی بود. مادر گفت:
ـ«ضعف داری؟»
و صدا با همان لرزش گفت:
ـ«نه. حالم خوش نیست.»

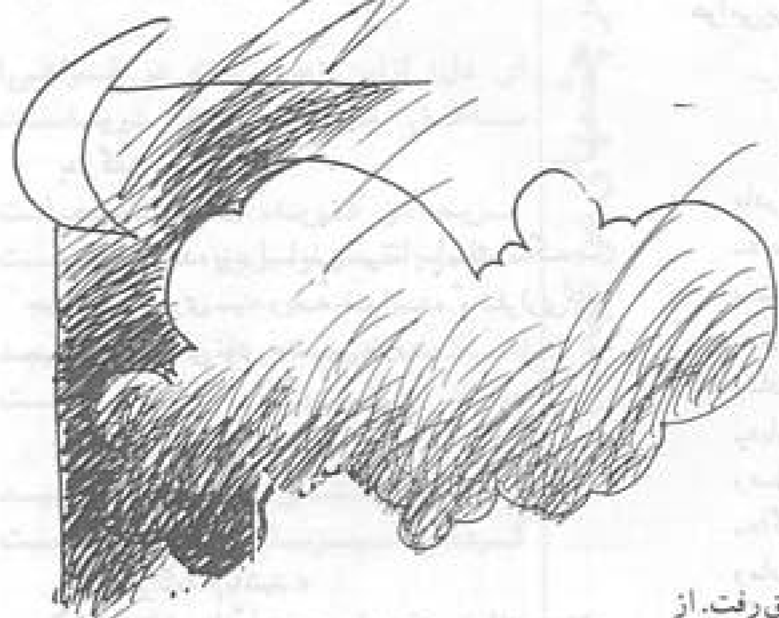
مادر با نگرانی گفت:
ـ«مگر چیزی نخورده ای؟»
صدا گفت:
ـ«اشتها ندارم.»
و مادر از جایش برخاست. به سوی اجاق رفت. از ظرف خوراکی که هنوز داغ بود، مقداری در ظرف بلور کشید و به سوی جوان بازگشت. روبروی او ایستاد و گفت:
ـ«تازه درست کرده ام.»
و ظرف بلور را به سوی او دراز کرد. صدای لرزان گفت:
ـ«اشتها ندارم. نمی توانم.»

زن جوان پسرک را نشاند و با تحکم گفت:
ـ«ولی باید بخوری.»
و پسرک در چشمان زن که براق شده بود، خیره شد؛ و بی آنکه چشم بردارد، قاشق را به دهان بُرد. در همین لحظه بود که چشمان زن خندید و پسرک قاشق بعد را هم به دهان برد.

پدر همان روز گفته بود:
ـ«باز حالش بد شده بود؟»
و مادر سر تکان داده بود. از چشمانش پیدا بود که نگران است. و پدر باز هم گفته بود:
ـ«غذا خورد؟»
و زن خواسته بود بگوید: «خیلی کم». ولی نگفته بود. می دانست او هم ناراحت خواهد شد. فقط گفته بود:
ـ«همه اش تو خودش است.»

ظرف غذا روی قفسه دست نخورده مانده بود. مادر نگاه می کرد. به دستانی که درهم فرو شده بودند. شاید منتظر نوازشی بودند که از آن دور مانده بودند.

پسر گفت:
ـ«حتماً نامه می دهم.»
پدر هم شنیده بود. مادر گفت:
ـ«ولی صدایت؟...»
و نتوانسته بود ادامه دهد. پدر از بیرون اتاق گفته بود:
ـ«ناراحتش می کنی.»
مادر خیره در پسر نگاه می کرد و پسر به دستهای مادر



چشم دوخته بود و پدر که به اتاق آمده بود، به هر دو.

پدر گفت:
ـ«کاش همین نزدیکی بود.»
دور بود. بسیار دور. و باز صدای مهیب همه جا را لرزاند. پسر گفت:
ـ«کاش اصلاً خبری نبود. لااقل این همه صدا.»
و مادر دانست که او هم دلبسته است. مثل خود او.

و گفت:
ـ«باز هم بگو.»
پسر شاید خسته شده بود. از روی قفسه برخاست و در طول آشپزخانه قدم زد. به سوی پنجره رفت و صورتش را به آن چسباند. صدا گفت:
ـ«همه مثل هَمَند. می بینی؟»
و مادر دقت کرد: «چقدر شبیه به هم بودند. همه یک شکل. با لباس هایی شبیه به هم. حتی کفش ها و کلاه هایشان!»
پرسید:
ـ«کجا می روند؟»

پسر پیش از رفتن گفته بود:
ـ«بر می گردیم.»
پدر همان روز تفال زده بود: «یوسف گمگشته باز آید به کنعان غم مخور...» آمده بود و دانسته بود برای نگه داشتنش دیر است و هر چند روزی باز خواهد گشت. اما پیش از آمدن گم خواهد شد! و همین او را نگران کرده بود. «حافظ» را نبسته بود، همان طور گشوده کنار قاب عکس گذاشته بود. پسر در قاب می خندید و پدر صدای خنده اش را از پس آن شیشه می شنید.
مادر گفت:
ـ«این دفعه من می گیرم.»
و تکمه را فشار داده بود. دوربین صدایی داد. پدر حتی فرصت نکرد تا در صندلی جابجا شود و پسر دست

چهش را بر شانهٔ پدر گذاشته بود. و به رفتار شتابزدهٔ مادر می خندید که دوربین به دست گرفته بود.

پدر گفت:
ـ«دیرت نشود؟»
پسر پوشیده بود. لباسی سرتاپا یک رنگ، با جیب هایی روی سینه و یقهٔ خوابیده. و شلواری که جیب های زیادش توی چشم می خورد.

پسر گفته بود:
ـ«منتظر نامه ام باشید.»
و نامهٔ چهارم نامهٔ آخر بود. مادر وقتی خواند. دستش لرزید. روی صندلی چوبی نشست. و به درگاه خیره شد. کودکی از در بیرون می شد و زن جوانی از پی او می رفت.

پدر گفت:
ـ«فقط یک خداحافظی است. مثل همیشه.»
و پسر در غریو و هیاهو با آنان که مثل او بودند به پیش رفته بود. صدایی مدام می غرید. زمین مدام می لرزید و آب و گل به هر سو پراکنده می شد.

مادر گفت:
ـ«باز هم باید صبر کنم؟»
پسر اندکی تأمل کرد.

مادر گفت:
ـ«پس این بار نرو!»
پسر از رفتن باز ماند. دیگران بی توجه به او به راه خود رفتند و او بازگشت و به پشت سر خود نگاه کرد. شبحی در تاریکی به او خیره شده بود و او تصویر مادر را در تاریکی بازشناخت. پسر آرام به نجوا گفت:
ـ«خدا نگهدار مادر.»
و مادر همان دم بر درگاه ایستاده بود و به راه خیره شده بود. پدر از ایوان ندا درداده بود:
ـ«او خواهد آمد.»
و همان شب چهرهٔ خیس از باران پسر را پشت شیشهٔ غبار گرفتهٔ پنجره دیده بود. صدا هم در دشت پیچیده بود. باران بود و باد. و دشت که زیر باران خیس می شد.
مادر مضطرب گفته بود:
ـ«فرهاد!»
پنجره لرزیده بود. برقی همهٔ خانه را روشن کرده بود. رعد هم تمامی خانه را لرزانده بود. مادر در رختخواب نشسته بود. خیس از عرق با تنی تبدار به پنجره خیره گشته بود.

پدر گفت:
ـ«تب کرده ای.»
و مادر جوان را دید که از دیگران جدا مانده است.

باران بر سر و رویش می ریخت و صدای مهیب همچنان همه جا را می لرزاند. زمین را می ترکاند و آب و گل را به هوا می پراکند.

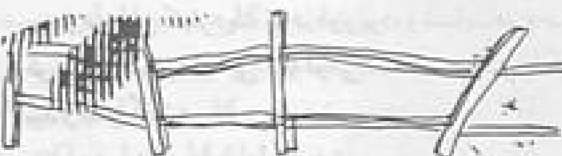
مادر گفت:
ـ«چرا فقط همین چند لحظه؟»
و شنید که صدایی گفت:
ـ«ماندن بی تابم می کند. باید بروم.»
و مادر گفت:
ـ«باز هم خواهی آمد؟»
و صدا گفت:
ـ«اگر بخواهی.»
و مادر فرهاد را دید که از باغچه به سوی در می رفت. تا بی گشودن از آن گذر کند.

مادر گفت:
ـ«وقتی می روی دلم می گیرد.»
و صدا که دور می شد گفت:
ـ«اما من هستم.»
و مادر در آینه فرهاد را دید که ایستاده است و به او لبخند می زند. «لباس» پوشیده بود. لباسی سرا پا یک رنگ. به رنگ خاک. و خیس بود. همچنانکه موهایش و قطره ای از پیراهن خیسش چکید و پیش از آنکه بر زمین افتد، بر آینه ردّی باقی گذاشت. ردّی سرخ که تا ژرفای آینه می رفت.
مادر گفت:
ـ«باور نخواهم کرد.»
و پسر خیس بود. همچنانکه دشت و شب. و باران می بارید. صدای مهیب زمین را می لرزاند. هیاهو همچنان همه جا را انباشته بود. و آب و گِل با هر صدای مهیب پراکنده می شد.

پسر بر قفسه جابجا شد. گفت:
ـ«دیدی مادر؟»
و مادر نگاه کرد: جز پسر هیچ کس نبود. و دشت را غوغا انباشته بود. و گودالچه ای رنگین بود.
پسر گفت:
ـ«مثل یک شهاب بود.»
و مادر دید همه چیز از حرکت ایستاده است. دیگر کسی به پیش نمی رود. دیگر زمین در آن نزدیکی نمی ترکد. و آب یا گلی به هوا پراکنده نمی شود.
مادر فریاد زد:
ـ«فرهاد.»
صدا در آینه پیچید. تا دور دست رفت. تا آنجا که باران بود و باد و غوغا در دشت خیمه زده بود و دیگر هیچ نبود. فقط شب بود. و جوانی تنها که خیس بود. و گودالچه ای که رنگین بود.
مادر گفت:
ـ«امّا تو برگشتی، مگرنه؟»
و از آینه روگردانده بود به سوی قفسه ای که پسر بر آن نشسته بود و پسر خندیده بود. چشمان مادر نمناک بود. و پدر در باغچه بود و مادر را در قاب چوبین پنجرهٔ آشپزخانه دیده بود که رو به سوی قفسه ای دست دراز کرده است. روی قفسه هیچ نبود.

در آن لحظه باد وزیده بود. برگی از شاخه ای جدا شده بود و بر خاک نمناک باغچه افتاده بود.
پدر به دستان خود خیره شد و دستان مرد جوانی را دید که کودکی را در میان گرفته اند. کودک مدام می خندید و مرد هم خندیده بود.
□







الفبای باران

● چند غزل از:

وحید امیری

* زخمها چون شعرهای شاعرند

مثل باران چشمهایت دیدنی است
شهر خاموش، صدایت دیدنی است

مهربانی معنی لبخند توست
خنده‌هایت بی‌نهایت دیدنی است

زخمها چون شعرهای شاعرند
زخمهایم در هوایت دیدنی است

روبه رویم باغی از عطر است و نور
لای شب بوها، خدایت دیدنی است

شانه‌هایم ساحلِ گیسوی توست
روی ساحل، ردِّ پایت دیدنی است

پایتختِ آرزوها، خوابها
چشمهایت، چشمهایت دیدنی است

* زندگانی عطش زیستن است

بار دیگر غمِ تو، غوغا کرد
گرهٔ کورِ دلم را واکرد

غربتِ یادِ تو، در کوچهٔ دل
هُرمِ آتش، به دلِ سرما کرد

روحم آن روز که می‌رفت سفر
گیوهٔ یادِ تو را در پا کرد

شور و شوقِ دلِ دریایی تو
برکهٔ روحِ مرا دریا کرد

زندگانی عطشِ زیستن است
این عطش را غمِ تو معنا کرد

مرگ بر دستِ پلیدِ امشب
که مرا در نظرت رسوا کرد

بویِ اندوه، فضا را بلعید
بار دیگر غم تو غوغا کرد

* روح من، گمشدهٔ یادِ تو باد

باغِ چشم تو، تماشا دارد
گل وآیینه و دریا دارد

معبد شرقیِ روحم امشب
بویِ تنهاییِ بودا دارد

عشق، در دایرهٔ چشمانت
راز، ابهام، معما دارد

خنده و گریه و آواز و سکوت
جنگلی ازتب و رؤیا دارد

روحِ من، گمشدهٔ یادِ تو باد
کاش یادِ تو مرا یاد، آرد

عشق، در خطهٔ پیشانیِ من
چشم برخندهٔ فردا دارد

* چقدر چشمهای من تنهاست

زندگی در حصارِ ثانیه‌هاست
مرگ در آن سوی زمان پیداست

ای دل! ازاین زمین چه می‌خواهی؟
ساحلِ عشق، در دلِ دریاست

گریه در گریه، باغ اندوه است
امشب انگار، روز عاشوراست

اشکها هم دروغ می‌گویند
چقدر چشمهای من تنهاست

حجلهٔ عشق را بیارایید
گرده‌ام میزبان خنجرهاست

معنی دوستی و یکرنگی
چند نقطه... چقدر بی‌معناست.

* باید به شط زد، رو به دریا کرد ای عشق

وقتی که دل آهنگ دریا کرد ای عشق
باید تورا از تو تماشا کرد ای عشق

درعرصهٔ این عصر بی‌آغاز و فرجام
بی‌شك تو را باید تقاضا کرد ای عشق

باید به یُمن نامِ تو، در وسعتِ درد
دستی برای خویش بالا کرد ای عشق

اشك از کویرِ دیدگانم، رخت بسته است
باید به شط زد، رو به دریا کرد ای عشق

در گرگ ومیشِ روزهای تلخِ این فصل
باید تو را در خویش پیدا کرد ای عشق

* می‌توان پرنده شد، سر به آسمان گذاشت

برای برادر عزیزم: حمید

باغ سبز چشم او، خواب را جواب کرد
آسمان تیره را، غرق آفتاب کرد

با بهار رو به رُشد، سبز شد ـ شکوفه داد
با زلالِ چشمه‌ها، رود شد ـ شتاب کرد

قطره قطره خونِ او، داغ لاله‌گونِ او
چشمهای کوچه را، چشمهٔ گلاب کرد

در حیاط خانه‌مان، آفتاب زخم او
با ترنّمی شگفت، رو به ما خطاب کرد:

می‌توان پرنده شد، سر به آسمان گذاشت
می‌توان اسیر ماند، خویش را مُجاب کرد

آن طرف صفا و عشق، این طرف فریب و رنگ
فرصتی نمانده است، باید انتخاب کرد

شاعر ترانهٔ باران

● کامیار عابدی ـ رشت

■ شاعر برای بیان و ابلاغ صورت ذهنی خویش، صورتی بر می گزیند و به شیوه های مختلف آن را تعبیر می کند. بی گمان ذهن شاعر که از محسوسات مختلف تلفیق و تألیفی به عمل می آورد و در ادای معانی از آنها مدد می جوید، تحت تأثیر محیط و مشهودات خویشتن است.



در ادبیات معاصر ایران، گلچین گیلانی نامی بسیار آشناست. به ویژه آن که در چندین سال گذشته، شعر «باران»، که از سروده‌های مشهور اوست و به زبان ساده و دلپذیری سروده شده، در کتابهای دورهٔ دبستان، خوشایند کودکان قرار گرفته است.

شعر گلچین شعری است عاطفی و به یك معنا ساده؛ ابهام در شعرش وجود ندارد و اگر هست، آن اندازه اندك است که خواننده در برقراری ارتباط با آن، به هیچ روی در نمی‌ماند؛ می‌خواند، می فهمد و می گذرد! در حقیقت شعر او را می توان به جوی روانی تشبیه کرد که کاملا صاف و دست نخورده باقی مانده و از سنگریزه و خاشاك در آن خبری نیست. و این بی‌تردید ایجاد کننده‌ی صمیمیتی است که البته تنها به شعر او اختصاص ندارد و از ویژگیهای مهم برخی از شاعران معاصر ایران (مانند سهراب سپهری) شمرده می‌شود. با این وصف از پیچیدگی در شعر گلچین خبری نیست و از شعرهایی که به قول نیجه « به عمد گل‌آلوده اند تا ژرف جلوه کنند»[۲] زیرا که «آب‌های زلال ژرف همیشه ژرفاشان را کمتر از آن چه هست نشان می‌دهند و برای راه بردن به ژرفنای چنین آبها باید شناگری دانست والا به دست ورو تازه کردنی در کنار آنها قناعت کرد»[۳]

گفتیم که شعر گلچین ساده است، اما اگر مقصود ازسادگی این باشد که وی هیچ تلاش و کوششی برای «شعر» ساختن آنها انجام نمی‌دهد و هران چه از ذهنش بیرون می تراوید برکاغذ می‌آورد، بی‌شك از انصاف به دور خواهیم ماند. زیرا اگر چه اشعاری از این دست در آثار او پیدا می شود ـ و کدام شاعری است که اشعارش یك دست و منسجم باشد؟ ـ با این وجود، چه کم یا زیاد، شعر او، به یك تعبیر «شعریت» خود را از شاعر خویش اخذ می‌کند. به عبارت دیگر در شعر گلچین، جوهر شعری وجود دارد و این است که البته مهم است. به این نمونهٔ زیبا توجه کنید:

«از آن گلشن که بویی برده بودم
برای تو گلی آورده بودم
به ره پژمرد و اکنون در کفم نیست
به جز خاری که از گل خورده بودم»[۴]

در این شعر، اگر چه شاعر، تنها یك راوی ساده جلوه می‌کند ـ و مقصود ما از ساده بودن شعر او، یکی ناظر به همین معناست ـ اما همین راوی ساده با ساده‌ترین تصاویر، مضمونی را پرورده، که در آن بسیط‌ترین واژه‌ها را به زیباترین آنها مبدل ساخته است: سخنان عاشقی فرا معشوقش!

□

با مطالعهٔ اشعار گلچین و درنگ بر آن، یك نتیجهٔ مستقیم و صریح می توان از میراث شاعری او گرفت و آن این است که او شاعر خاطره ها و نیکیهاست. او، همواره از خوشیها و کامرانیهای گذشته یاد می کند و با این که اغلب دل افسرده و غمگین است، با این حال همهٔ روزهای خدا برایش خوب است و در دلش احساس شادی و خوشی به وجود می آورد. از این رو، در این حالت اندکی با سهراب سپهری شاعر مشهور معاصر قابل مقایسه است. زیرا سپهری نیز (البته با دیدی عرفانی و خاص خویش) شادی اندوه باری را برای خواننده به ارمغان می آورد. شاعر گیلانی نیز، جز به نیکی و خوبی نمی‌اندیشد و جز به سوی لطف بیکرانه و جاودانه خداوندی چشم نمی گشاید و اساساً به دیدگان وی، چیز دیگری نمی آید تا به آنها توجه کند:

«اما یاد دارم روز خوبی بود
روز خوب کوتهی
چون روزهای خوب دیگر»[۵]

با این نگاه است که در می‌یابیم که اگر تجربه‌های یأس آمیز و نگاههای نومیدانه در شعر گلچین رنگی دارد، در نهایت تنها شکوه ای است در به یاد آوردن خاطره ای تلخ، در حالی که همان خاطرهٔ تلخ را نیز یادگاری می‌داند در صفحه هستی:

«از شکست سرنوشت نوبهاری

از گریز ناگزیر روزگاری،
یادگاری بود، آری، یادگاری»[۶]

و یا در شعری دیگر (با این همه[۷])، با این که از ناکامی و به ویژه مهجوری همیشگی خود سخن می گوید، در پایان با لحنی امیدوارانه چنین می سراید:

«با این همه
جهان زیباست
با این همه
جهان نیکوست»

زیرا در نظر او:

«جز در جهان کجا باشند
ای گنجهای هستی بخش
لبخند بچه، مهربار، دست دوست»

□

اگر شعر گلچین از خود خویشتن سرشار است، در مقابل از اجتماع تصویری ندارد و یا اگر دارد، آن اندازه کم رنگ و معمولی است که ذهن خواننده را به تحریک وا نمی دارد و این امر مستقیماً با جهان بینی شاعر و دورماندن او از محیط کشورش ربط دارد. نهایت ارتباط و حرف او از جامعه و با آن، این است که از زشتی‌ها و نامرادیها بگریزد و از دست دوستان یك رنگ بنالد و رفقای دو رنگ را به باد ملامت و انتقاد بگیرد.

در شعر «نیرنگ رنگ»[۸]، شاعر خطاب به زمستان می گوید که او را از ورای سه فصل دیگر نیز می بیند، یعنی در حقیقت زمستان، در وجود همهٔ فصلهاست و همه فصلها در زمستان خلاصه می‌شود. در حالی که ما، در این که شاید شاعر به مفهومی اجتماعی و سیاسی با رمز و نماد اشاره داشته باشد، درنگ می کنیم، پس از قرائت کامل شعر و رؤیت تاریخ ذیل آن، با حیرت متوجه می شویم که شاعر، احتمالاً تنها بدین سبب که در زمستان به سر می برده و زیبایهای این فصل در پیش چشمانش گشاده بوده‌اند، این گونه با شیفتگی از آن سخن رانده است. این مسأله ما را به این حقیقت رهنمون می سازد که برخورد اجتماعی و دید جامعه گرایانه در شعر گلچین وجود ندارد و اگر هم چیزی مشاهده می شود، بیشتر مربوط است به مسائل و عوارض یك زندگی اروپایی. در این مورد شعر «چرا نگویم»[۹] که حدود دو دهه پس از جنگ جهانی دوم، در دوران جنگ سرد، در سال ۱۹۶۷ سروده شده، قابل ذکر است. در این شعر او با مقدمه‌ای زیبا، به جنگ دوم جهانی و دوران پس از آن، که سلاحهای هسته‌ای در دست قدرتهای بزرگ، به عنوان حربه‌ای علیه همدیگر علم می شود، می‌پردازد. تصاویر زیبای ابتدای شعر اینهاست:

«چرا نگویم: اشك است چکه باران؟
چرا نگویم: خون است در شکوفهٔ گل
چرا نگویم: دردست در دل بلبل
چرا نگویم: مرگ است روی برگ خزان»

□

گریز به گذشته در شعر گلچین اندك نیست و شعر «باران»[۱۰] نمونه‌ای مهم و قاطع برای آن است. به یاد آورندهٔ دورانی طلایی و خوش! با «باران» شاعر به آن روزهای خوش سرشار گریز می‌زند: در میان جنگلهای انبوه و سرسبز و هوای همیشه بارانی گیلان!

«بادم آرد روز باران
گردش یك روز دیرین،
خوب و شیرین،
توی جنگلهای گیلان:
کودکی ده ساله بودم
شاد و خرم
نرم و نازك
چست و چابك»

اصولاً اشعاری که مخاطبین، یا یکی از مخاطبین آن‌ها کودکان و نوجوانانند، باید ویژگیهای خاصی داشته باشند. محمود کیانوش، که در بارهٔ شعر کودك مقاله‌ها و کتاب‌ها و شعرها نوشته و از کوشندگان در راه آن بوده، در کتاب خویش (شعر کودك در ایران)، در این باره سخن گفته است واز جمله می گوید:

«کودك در خواندن شعر ناخودآگاه گرایش به آواز دارد، همچنان که نیروی جسمی او را در سکون و قرار نمی گذارد، شوق به موسیقی و آواز هم او را در محدودهٔ قرائت نگاه نمی‌دارد. وزنهای شعر او باید امکان آواز خواندن به او بدهند. همچون طنابی باشد که به یاری آنها کودك بتواند حتی در آواز خواندن هم مجال جستن و واجستن داشته باشد، مجال شور و نشاط داشته باشد.»[۱۱]

اگر با این تعریف گونه به بررسی و نقد شعر «باران» بپردازیم، باید بگوییم که این شعر در میان اشعاری، که برای کودکان و نوجوانان سروده شده، و یا در اصل به آنها نظر دارد، موقعیت ممتازی کسب کرده زیرا از نظر وزن و آهنگ و قابلیت تبدیل به آواز، حائز مرتبه ای درخور است.

شعر «باران» نخست در سال ۱۳۲۳ خورشیدی در مجله سخن، که تنها یك سال از تأسیس آن می گذشت، به چاپ رسید، اگر چه تاریخ سرایش آن به ژوئیه ۱۹۴۰ میلادی (۱۳۱۹ خورشیدی) بر می گردد. دو سال پس از چاپ آن در مجله سخن، در یکی از نخستین مجموعه‌های شعر نو که توسط پرویز داریوش گردآوری و تدوین شد، نیز نقل گردید.[۱۲] شعر باران در همین مجموعه است که مورد مطالعه مهدی اخوان ثالث قرار گرفته و او باهمه حالت و لحن انتقادآمیزی، که یك شاعر بزرگ می تواند نسبت به شاعران هم عصرش داشته باشد، از آن این گونه یاد می کند که: «انصافاً به همه جهات از شعرهای خوب آن مجموعه است».[۱۳]

□

«برخی شعرهای گلچین را که می خوانیم مثل این است که در جنگلها و نواحی سواحل دریای مازندران به سیر و گردش سرگرمیم. زمین و آب و هوا و جنگل و درختان و پرندگان و دیگر خصائص آن ناحیه را کاملا احساس می نماییم و در آن فضا تنفس می کنیم»[۱۴] از این روست که به جای شاعر باران، که بیشتر به واسطهٔ شعر باران در ذهن تداعی می شود، بهتر است او را شاعر طبیعت بنامیم. زیرا این زمینهٔ طبیعت و گاه توصیف آن است که در غالب اشعارش به چشم می‌خورد. در شعر «برگ»[۱۵] که نمونه‌ای است جالب و منسجم از اشعار او، توصیف طبیعت به بهانهٔ برگهای زیبای درختان صورت می گیرد ودر همهٔ حالات، او گذشته خویش را به یاد می‌آورد:

«یادباد آن پرندگان امید
پیش گلبرگهای سرخ، سفید
زرد، آبی، بنفش، سیمابی»

و هنگامی که ریزش برگهای خزانی را می بیند:

«خنده و اشك و نالهٔ جانسوز
داستانهای دلکش دیروز
یادگار گذشته نابود»

یا در شعر «ای جنگل»[۱۶]، او همچنین به توصیف طبیعت می‌پردازد، ولی این بار جنگل سرسبز گیلان است که بهانه توصیف قرار می گیرد.

آن چه در این اشعار و شعرهای دیگر، که در آنها به توصیف پرداخته، کاملا بارز است، این است که تصویرهای ارائه شده، به هیچ رو تصنعی نیست. زیرا او برداشت مستقیم و ارتباطی کاملا صمیمانه با طبیعت داشته و آن گونه نیست که مانند برخی از شاعران، نادیده به توصیف و تصویر دشت و کوه و جنگل و... بپردازد. و گاه بدین صورت، تصاویر بدیعی در اشعار او ایجاد می شود. به عنوان مثال در جایی در شعر باران «می، مشبه به رایج در شعر سنتی، در جایی تازه یعنی در توصیف جنگل ـ که مستی بخش و شادی انگیزست ـ به کار رفته و پرزدن پرندگان زیبا بر درختان تابلو را تکمیل کرده است»[۱۷]

اصولاً «شاعر برای بیان و ابلاغ صورت ذهنی خویش صورتی بر می گزیند و به شیوه‌های مختلف آن را تعبیر می کند. بی گمان ذهن شاعر که از محسوسات مختلف تلفیق و تألیفی به عمل می‌آورد و در ادای معانی از آنها مدد می جوید، تحت تأثیر محیط و مشهودات خویشتن است».[۱۸]

باری، در این شعر، او اگر چه از زبان بچه آهویی سخن می گوید و در ادای معانی، از محیط خویش تأثیر می پذیرد، اما در حقیقت مانند این است که آن حرف های اوست که با وجود هزاران فرسنگ دوری از جنگلهای زاد بوم خویش، که گویا هرگز توفیق دیدار مجدد آن را نمی‌یابد، می گوید:

«بدرود جنگل من! خوش باش در بهار»

این طبیعت گرایی شدید دلیلی است براین که او همواره به یاد مولد خویش بوده و «به صورت بارزی تحت تاثیر اقلیم و محیط زیست خویش، گیلان شده است و این ویژگی به شعر او طراوت و حالتی خاص بخشیده، که با شعر بسیاری از گویندگان فرق دارد»[۱۹]. شعر «گیلان»[۲۰] نیز که خطاب به این «سرزمین سبزه خوش رنگ، زیربلند آسمان آبی زیبا» سروده شده، یکی از این گونه اشعار و در عین حال از زیباترین شعرهای او به شمار می‌آید. این شعر «جذاب و روح انگیز»[۲۱] (در وزن مفعول فاعلات مفاعیل)، گرچه در نگاه نخست، بیشتر یك قصیده مطنطن و پرشکوه جلوه می کند، اما در نهایت پس از خواندن دقیق سطور شعر پی می بریم که این چهار پاره با وجود استفاده از وزنی سنگین، بسیار صمیمانه سروده شده، و در توصیف طبیعت با صفای گیلان، از هیچ چیز فرو گذار نکرده است. اگر انسجام شعری، در برخی از اشعار گلچین بسیار کم است، شعر «گیلان» از معدود اشعاری است که این هماهنگی و پیوستگی مضمون و معنا را به اعلاء درجه داراست. شعر «بازگشت» تنها برخی از خصوصیات این شعر را دارد:

«من نمی‌دانم چرا
در این شب سرد زمستانی
آرزو دارم که روزی
سوی آن گلشن که نامش هست گیلان پر بگیرم
بار دیگر
آن همه زیبایی جانبخش را در بربگیرم».

همچنین بازگشت به کودکی، که در شعر گلچین مطرح است، البته می تواند تأثیری باشد مستقیم از دور ماندن او از زادبوم خویش. در شعری با عنوان «آن خانه»[۲۲] می بینیم که او دیگر نمی تواند به گذشتهٔ خویش باز گردد، ناکامی و دردی که حتی در خیال نیز، میهن را برای او بیگانه ساخته است:

«یك روز دوباره خانه خواهم رفت
در خواهم زد چو مرد بیگانه
خواهی پرسید کیست پشت در؟
خواهم پرسید کیست در خانه؟»

اما پاسخ می شنود که کسی در خانه نیست: نه پدر، نه مادر، نه... سرانجام سرگشته و مأیوس ازخویش می‌پرسد که آیا همه این چیزها افسانه بود؟

در هر صورت «از میان شعرای مختلف آنان که در محیط خوش آب و هوا و در دامان مناظر زیبا زیسته اند و چشم وذوق سلیمشان از جمال طبیعت حظ برده، بیشتر به وصف زیبایی طبیعت پرداخته و صبغهٔ محلی در اشعارشان آشکارتر است؛ بست؛ یا آنان که از دیار خود سفر گزیده و بدایع دیگراز حسن طبیعت را در سرزمینهای دیگر دیده‌اند، این اثر در اشعارشان مشهودتر است»[۲۳]. گلچین، بی شك یکی از این شاعران است.

□

زبان شعری گلچین، از جوانی تا به سال ۱۳۵۱ (که برای همیشه خاموش می شود) رو به تکامل است.

این تعبیر، گاه آن قدر اندك و آهسته است که در نگاه نخست نمی توان بدان پی برد. این اندازه توان گفت که شعر گلچین، در دوران پختگی، اگر چه از شور و درد نخستین تا حدودی تهی می شود، با این حال او را به زبانی دل انگیز و نرم ولی نه چندان اثر گذار می‌رساند. اما گلچین، در جامعه شعر و ادبیات ما، با چنین عنوان و زبانی شناخته شده نیست، زیرا به نظر می‌رسد بهره ای که نرم و دل انگیزی شعر او را نصیب است، در میان انبوه شعرهای نمادین، هیجان آلود و سیاسی دوران پرشتاب معاصر گم شده و از این رو قدرش بسی مجهول مانده است. در مقابل او، همواره در ردیف شاعران متفنن، اما پیشگام در شعر نو قرار داده شده، که یك بار با باران و دیگر بار با «نام»[24] و شاید یکی دو قطعه دیگر، در عرصهٔ شعر و ادب درخشش اندکی داشته و موفقیت ناچیزی به دست آورده است. این البته برای شاعری «ساده و صمیمی»[25] چون او پاداش و بهای اندکی محسوب می شود.

باید پذیرفت که برخورد گلچین با مضامین شعری و الهامات شاعری، برخوردی مستقیم است. و شناخت او بیشتر حسی است تا علمي.[26] و اگر برای شعر او ادراك تازه ای قائل شویم، آنگونه نیست، که بتواند همواره خواننده متوقع و کمی سختگیر را کاملاً به شوق آورد و ارتباطي عمیق با او ایجاد کند. در شعر بلند «اتاق خواب»[27] می گوید:

«این همه می بینم، این همه می‌خوانم
می‌دانم که نمی‌دانم
سرگردانم......»

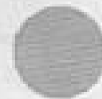
و از این روست که آرزو دارد خویش را با واژه بیامیزد، از خامه بیاویزد و با جوهر، روی «سطرهای نهفته، روی این یادگارهای نهفته» سیر کند، اما نمی تواند.

با این همه گلچین یك استعداد برجسته شعری محسوبست و باید بیش از اینها مورد بررسی و تحقیق قرار می گرفت و بگیرد. حتی برخی شعرهای غیر مشهور او نیز می تواند گواهی باشد براین ادعا. در اینجا از شعر «سرنوشت»[28] می‌توان یاد کرد، که اگر چه با عرضهٔ نا به جا و غیر صمیمانه ای چون «باز و غاز واردك و ببر و گرگ و شیر» (!) شعر را به مرتبه ای نازل سیر می‌دهد، اماانصاف را باید گفت که تصاویر لطیف و زیبا و بیان نرم و شیوای آن هر خواننده سختگیری را به راحتی به تحسین وا می‌دارد:

«این شاخه‌های بید چه هنگامه می کنند
دریاچه را به خامهٔ خود نامه می کنند....
در این بهشت دوزخ و این دوزخ بهشت
می‌راندم نیاز به دنبال کار و کشت
در این میانه شاید...
شاید
به دیده آید
یك نامه امید
از زیر سایه ـ روشن این شاخه‌های بید»

البته همواره چنین نیست و گلچین، گاه با عدم رعایت برخی نکات مهم و ویژه، شاعری سهل انگار جلوه مي کند. نظر بیفکنیم به شعر «در زیر بمبها»[29]، که قاعدتاً باید شعری اندوهبار و آکنده از عواطف باشد؛ در حالی که همان بیت آغازین شعر تمام خیالهای ذهنی خواننده را در هم می‌ریزد و از مقصود اصلی شعر منحرف می‌سازد:

■ اگر شعر «گلچین» از خود خویشتن سرشار است، در مقابل از اجتماع تصویری ندارد و یا اگر دارد، آن اندازه کم رنگ و معمولی است که ذهن خوانندہ را به تحریك وانمی دارد و این امر مستقیما با جهان بینی شاعر و دورماندن او از محیط کشورش ربط دارد.



«خوشم میآید از باران پاییز
که سرخ و زرد می گردد به هر برگ»

در واقع، در این شعر، استفاده از وزن شاد ترانه (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل / هزج مسدس محذوف) به زیبایی و لطافت شعر، سخت لطمه وارد می کند. همچنین است شعر «بی آشیانه»[30] که از غم و هجر و اندوه سخن می گوید ولی در همان وزن ترانه سروده شده است.

همچنین گلچین در به کار بردن کلمات روزمره و ناشاعرانه، چندان تبحری ندارد و نمی‌تواند مانند برخی از شاعران برجستهٔ معاصر، این گونه واژگان را برای خواننده لباس صمیمیت بپوشاند:

«دمهای من بالاترند از مبل واز پول
نه خویش را نه دیگران را می‌زنم گول
آسوده می خوابم به شب، بی قرص و کپسول
در سفرهٔ صبحانه دردسر ندارم»[31]

و سخن آخر هم این که گلچین ـ همچنان که پیشتر گفته شد ـ شاعری است صمیمی، ساده و مهربان که در تحول شعر ایران، در دوره معاصر نقشی به سزا داشته است اما در جامعهٔ همواره حق ناشناس قبل از انقلاب، شاعرانی مانند او، هرگز ارج و مقبولیت شایسته و حداقل نیافتند. و این، اگر چه در میهن خاك و خون و خاطرهٔ ما، که در هر صفحه اش بیتی به یادگار نقش بسته است، موضوع بزرگی به شمار نمي آید، اما همواره و همیشه جای دریغ دارد. با نام و یاد آن شاعر مهربانیهای بزرگ، اندوههای ساده و شعرهای آهنگین و صمیمی، این سطور را به پایان می برم.

■ توضیح:
آن چه آورده شد، خلاصه ای است از چند فصل یك تحقیق دراز دامن در باره زندگی شخصی، حیات ادبی و شعرهای مرحوم زنده یاد دکتر مجدالدین میرفخرایی (گلچین گیلانی) که همراه با ضمایم دیگر به زودی به «دستگاه تهیدست چاپ» سپرده خواهد شد. انشاءالله

یادداشتها:

۱ـ در اینجا به طور خلاصه، سال شمار زندگی او آورده می شود:
۱۲۸۸ (یا ۱۲۸۹): تولد در رشت ـ فرزند میرزا مهدی خان دبیر دفتر.
۱۳۰۴: پایان تحصیلات ابتدایی درشهر رشت و آغاز تحصیل در مدرسه سیروس تهران.
۱۳۰۷: پایان دورهٔ اول متوسطه، آغاز همکاری در طبع اشعار (مجله فروغ رشت، مجله ارمغان تهران و....) ـ آغاز تحصیل در دارالفنون، شعبه ادبی.
۱۳۱۲: پایان تحصیلات دوره لیسانس ادبیات در دارالمعلمین عالي ـ اعزام به انگلیس جهت ادامه تحصیل.
گلچین پس از یك سال تحصیل در رشتهٔ ادبیات انگلیسی در دانشگاه لندن، به رشتهٔ پزشکی گرایش پیدا کرد و در آغاز به تحصیل طب روی اورد. سالهای جنگ جهانی دوم را در لندن به سر برد و پس از جنگ موفق به دریافت دانشنامه تخصصی پزشکی بیماریهای گرمسیری شد. او هرگز به ایران بازنگشت و در لندن به طبابت پرداخت. سرانجام در سال ۱۳۵۱ براثر بیماری سرطان خون دارفانی را وداع گفت.
۲ـ پیامی در راه، داریوش آشوری، ص ۱۸
۳ـ پیامی در راه، پیشین، ص ۱۸
۴ـ گلی برای تو، گلچین گیلانی، ص ۳
۵ـ سخن، دورهٔ هفدهم، شماره ۴، ۱۳۴۶
۶ـ سخن، دورهٔ هفدهم، شماره ۴، ۱۳۴۶
۷ـ سخن، دورهٔ هیجدهم، شماره ۵، ۱۳۴۷
۸ـ سخن، دورهٔ بیستم، شماره ۱۱، ۱۳۵۰
۹ـ سخن، دورهٔ هفدهم، شماره ۱، ۱۳۴۶
۱۰ـ سخن، سال اول، شماره ۱۰ـ۹، سال ۱۳۲۳
۱۱ـ شعر کودك در ایران، محمود کیانوش، ص ۷۶
۱۲ـ با این مشخصات: نمونه‌های شعر نو، پرویز داریوش، سخن، ۱۳۲۵
۱۳ـ بدعتها و بدایع نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، ص ۳۲۶
۱۴ـ چشمه روشن، غلامحسین یوسفی، ص ۵۳۴
۱۵ـ سخنوران نامی معاصر، سیدمحمد باقر برقعی، ج۲، ص ۲۲۶ ـ ۲۲۷. همچنین در روزگار نو، جلد چهارم، شماره ۴، ۱۹۴۵ با ترجمهٔ انگلیسی آن به قلم: پرفسور آ. ج. اربری
۱۶ـ سخن، دوره سوم، شماره ۱۰
۱۷ـ چشمهٔ روشن، غلامحسین یوسفی، ص ۵۴۳
۱۸ـ نامه اهل خراسان، غلامحسین یوسفی، ص ۴ـ ۵
۱۹ـ چشمه روشن، غلامحسین یوسفی، ص ۵۳۴
۲۰ـ گیلان در قلمرو شعر و ادب، ابراهیم فخرایی، ص ۳۷۹
۲۱ـ تعبیر از [نقدی بر] گیلان در قلمرو شعر و ادب، اینده، سال ۱۳، شماره ۳ـ۱ از میراحمد طباطبایی، ص ۱۲۸
۲۲ـ گلی برای تو، گلچین گیلانی، ص ۴۵
۲۳ـ نامه اهل خراسان، غلامحسین یوسفی، ص ۸ـ۹
۲۴ـ «نام» شعري است در قالب مسمط (نوعی ترکیب بند)، که به نظر می‌رسد در ان، وی با مرگ و ابدیت و اصولاً با هستی و نیستی برخورد اندیشه مندانه ای دارد، تا جایی که یك منتقد معاصر، ان را از موفق‌ترین و متشکل‌ترین اشعار او می‌داند:
ادبیات معاصر ایران، محمد حقوقی، ص ۱۴۰
۲۵ـ تعبیر از اقای محمد حقوقی در:
ادبیات معاصر ایران، محمد حقوقی، ص ۱۴۰
۲۶ـ تعبیر از اقای شمس لنگرودی در:
دنیای سخن، شماره ۲۵، اسفند ۱۳۶۷، ص ۵۵
۲۷ـ سخن، دوره ۱۲، شماره ۶
۲۸ـ شعر انگور، نادر نادرپور، ص ۵۱
۲۹ـ سخن، دوره ۱۷، شماره ۲، ۱۳۴۶
۳۰ـ گلی برای تو، گلچین گیلانی، ص ۱۲۹
اصولا می‌توان گفت که وزن ضربی و شاد، یکی از اختصاصات عمده اشعار گلچین محسوبست آقای علی بابا چاهي می نویسد:
«گلچین گیلانی نیز به نوعی با [: به] شعر نیمایی نزدیك می‌شود، او با اوزان ضربی و زبانی ساده و بدون ابهام، چند شعر خود را به میان مردم می‌برد. شعرهای معروفی مثل پرده پندار، باران، نام و خانه تار...»
پنجاه و هفت سال شعر نو فارسی، علی باباچاهی، آدینه، شماره ۲۵، بیست و دوم تیرماه ۱۳۶۷، ص ۳۹.
۳۱ـ گلی برای تو، گلچین گیلانی، ص ۱۳۳
۳۲ـ سخن، دوره ۱۸، شماره ۲، ۱۳۴۷

● کتاب شناسی منابع و مآخذ:
۱ـ آشوری، داریوش (و امامی، کریم و معصومی همدانی، حسین): پیامی در راه (نگاهی به شعر و نقاشی سهراب سپهری)، ج ۲، طهوری، ۱۳۶۶
۲ـ اخوان ثالث، مهدی (م. امید): بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج، توکا، ۱۳۵۷
۳ـ برقعي، سیدمحمدباقر: سخنوران نامی معاصر، ج دوم، بی نا، تاریخ مقدمه ۱۳۳۰
۴ـ فخرایی، ابراهیم: گیلان در قلمرو شعر و ادب، جاویدان، ۱۳۵۶
۵ـ کیانوش، محمود: شعر کودك در ایران، ج ۲، آگاه، ۱۳۵۵
۶ـ میرفخرایی، مجدالدین (گلچین گیلانی): گلی برای تو، خوارزمی، ۱۳۴۸
۷ـ نادرپور، نادر: شعر انگور، ج ۲، مروارید (و) خانه کتاب، ۱۳۴۸
۸ـ یوسفي، غلامحسین: چشمه روشن (دیداری با شاعران)، علمی، ۱۳۶۹
۹ـ یوسفی، غلامحسین: نامه اهل خراسان، زوار، ۱۳۴۶
۱۰ـ نمونه‌های شعر ازاد، جیبی، ۱۳۴۰ (گردآورنده معلوم نیست)
مقالات:
۱ـ شمس لنگرودی، [محمد]: [در پاسخ اقتراح] تلقی شما از معاصر بودن چیست؟ دنیای سخن، شماره ۲۵، اسفندماه ۱۳۶۷
۲ـ باباچاهي، علی: پنجاه و هفت سال شعر نو فارسی، آدینه، شماره ۲۵، ۲۲ تیرماه ۱۳۶۷.
۳ـ طباطبایي، میراحمد: [نقدی بر] گیلان در قلمرو شعر و ادب، آینده، سال ۱۳، شماره ۳ـ۱ فروردین ـ خرداد ۱۳۶۶.
۴ـ دوره های مجلات سخن، ارمغان، اینده

چند قدم با عشق...

چند شعر از:
محمدرضا محمدی نیکو

من همین تیره شبم

ای گُل افشانی چشم تو، بهار آور من
بادهٔ روشن لبخند تو، در ساغر من

من همین تیره شبم خلوت و خاموش، ولی
آرمیده‌ست به یاد تو سَحَر در بر من

آفتاب ملکوتی تو، نه خورشید زمین
آسمان، سایهٔ گستردهٔ تو، بر سر من

فاتح قاف غرور تو شدم، پست شدند
قُلّه‌های دگر از همت بال و پر من

به تماشای تو باید بنشینم همه عمر
ای تو در آینهٔ عشق، «من» دیگر من

هر غزل نام تو آویخته از سینهٔ خویش
در امان است زآفات زمان، دفتر من

تکرار یاد تو

به حرف عشق، ای دل! عاقبت دیشب عمل کردم
یکایك شعرهای دیگر خود را غزل کردم

نشستم با سر انگشتان شورانگیز شیرین کار
میان لولیان، لیلای خود را بی بَدَل کردم

شراب چشم تو، با من چه کرد آخر، چه کردم من
که خود را در میان عاشقان، ضرب‌المثل کردم

تمام خاطراتم تا ابد تکرار یاد توست
تویی آنکس که با او، عشق ورزی در ازل کردم

دلم را سهل می گیری، ولی من با همین یك خشت
بنای بیدلیهای جهان را بی‌خلل کردم

برای پاکبازان، طیّباتی تازه آوردم
که دیشب گفتگویی تازه با شیخ اجل کردم

دریغا آبروی فقر

سرانجام آن کبوتر، لانه براین بام خواهد کرد
پر و بال نیازش آرزوی دام خواهد کرد

پس از این ابرهای رهگذر، آرامش خورشید
فضای خاطرم را صاف و بی‌ابهام خواهد کرد

دلم ـ این دائماً آشفته را کز نسل دریاهاست ـ
حضور آبی چشمان او، آرام خواهد کرد

دوباره بازتاب روشن لبخند شیرینش
به رویم خنده در آیینهٔ ایام خواهد کرد

تمام سرکشیهای تو را، ای قُلّهٔ بشکوه!
قدمهای صبور و عاشق من، رام خواهد کرد
□

گلویم خار خار نعره‌ای دارد، به رغم تیغ
خروسی خسته امشب بانگ بی‌هنگام خواهد کرد

دریغا آبروی فقر در شهری که رنگ نان
تبار سربلند عشق را بدنام خواهد کرد

مگر چون حافظ و بیدل، ازل مستی کنم، ورنه
غم و حیرت مرا همکاسهٔ خیام خواهد کرد

سرانجامی ندارد عشق و، دل ـ این زورق چوبین ـ
براقیانوس آتش، سیر بی‌فرجام خواهد کرد

برای دیدن دریا و باران

شبی زانگونه شبها، با خودم اندیشه می‌کردم
که من هم کاش، کار عاشقان را پیشه می‌کردم

دراین لای و لجن، نیلوفر قلبم نمی‌پوسید
اگر در سایهٔ خورشید چشمی ریشه می‌کردم

نبودی با من اما من تو را با شعرهای خود
یکایك در تمام واژه‌ها اندیشه می‌کردم
اگر فرهاد را شیرین‌تر از شیرین کسی می‌بود
برای او درختان را یکایك تیشه می‌کردم

من از نظم دروغ، از شهر بیزارم، خوشا دیگر
وطن در اغتشاش وَهْم، در یك بیشه می‌کردم

دلا! آیینه از من بر نمی‌آید، تو را ای کاش
برای دیدن دریا و باران شیشه می‌کردم.

ای روح جاری عشق

ای روح جاری عشق، در بستر زمانها
شیرین باستانی، لیلای داستانها

زیبایی نجیبت، مهتاب لایزالی
آیینهٔ جبینت، خورشید لامکانها

در ساحل نگاهت، دریا تأملی کرد
با موج گیسوانت، رفتند بادبانها

آن سوی عشق ـ آری ـ اقلیم تازه‌ای هست
پیداست گاه گاهی از بام آسمانها

ای مخمل غرورت، در زیر دستهایم
آرامش کبوتر، در خواب آشیانها

شبهای بی‌پناهی، پشت من است و دیوار
در خانقاه سردم، درگاه آستانها

نام تو این غزل را، بر هر زبان روان کردم
ای واژهٔ مقدس، در جملهٔ زبانها

بُغض یك ابر فراگیر

خندهٔ روشن شبگیری تو
واژهٔ مبهم تقدیری تو

سیر از سیر نگاهت نشوم
باغ مرموز اساطیری تو

راز ادیان شگفت‌آور هند
ناز ابریشم کشمیری تو

در پریخانهٔ آیینه و آب
روح خاموش تصاویری تو

آسمان دل من، از تو پُر است
بُغض یك ابر فراگیری تو

بیدلی چیست؟ به یك معنی من!
دلبری چیست؟ به تعبیری تو!
□

آمدم آمدم ای قُلّهٔ دور
دیگر آمادهٔ تسخیری تو

تشنهٔ عشق شدم...

بی تو، تنهایی دلگیر شبم
روز، هر روز تو را می‌طلبم

تشنهٔ عشق شدم، تشنهٔ عشق
کف آبی که رساند به لبم

چشمه‌ای بودم و در قحط عطش
سوخت رگهایم و خون شد عصبم

سخنم رنگ شَطَح می‌گیرد
شعر می‌جوشد از جوش تبم

خواهش سوختن از من چه کنی
رسد ای دوست به دریا نَسَبم

هرچه گفتیم، همه حاشیه بود
سخن این است: تو را می‌طلبم

مثل بعضی از پله‌ها

● محمدرضا کاتب



از لای میله‌های کرکره نگاه کرد تو. همه جا را گرد و خاك گرفته بود. گفت: «اینجا قبلاً دکون چی بوده؟»

«سگ پزی.»

پیر مرد سر برگرداند سمت زن. زن روی پله جلوی دکان نشسته بود نگاه می کرد به خیابان.

«چی پزی؟»

«سگ پزی.»

«کارگری؟»

«چی کار داری؟»

«روزی چند مزدته؟»

«هر چقدر کَرَم صاحبکارم باشه.»

«اگه صاحبکارت بی کَرَم باشه چی؟»

«کارگر می خوای؟»

«یه کارگر می‌خوام که خیلی کارگر باشه، واسه خیلی کار.»

«من مرد کارم.»

«تو که زنی.»

«اما مرد کارم.»

و خیره شد به مردی که پشت موتور سه چرخه‌ای ایستاده بود و به ترکی سر رفیقش داد می‌زد که چرا نپیچیده از کوچه پشت حمام بیندازد برود تو بازار. آرزوش بود روزی بتواند موتور سه‌چرخه راه ببرد. می‌دانست برای یك زن عیب است این آرزو، اما آرزوش بود دیگر.

پیر مرد گفت: «وَخی!»

«یعنی چی؟»

«یعنی بلند شو بریم.»

زن بلند شد: «می‌دونستم معنیش اینه.»

«پس چرا پرسیدی معنیشو.»

«خواستم ببینم معنی من با معنی تو یکیه.»

و پشت چادرش را تکاند. می‌دانست نباید تکیه بدهد به در. نمی توانست. از حرصش صبح که از خانه می‌زد بیرون، می‌آمد می نشست رو پلهٔ دکان. غیر از کرکرهٔ کبابی کرکرهٔ دکانهای دیگر همه رنگ شده بودند، نصف زرد، نصف قرمز. کسی چو انداخته بود کبابی تو جاده ترکیه تصادف کرده مُرده. زن می‌دانست کی این کار را کرده. پیرمرد باز از لای میله‌های کرکره نگاه کرد تو. دکان چیزی برای خیره شدن نداشت. خالی بود و پر از گرد و خاك.

زن گفت: «دنبال چی می گردی اون تو؟»

«چی کار داری؟»

زن بش برخورد: «همین طوری پرسیدم.»

و باز به خیابان نگاه کرد. هر وقت احساس تنهایی می‌کرد، به خیابان نگاه می کرد. خیابان همیشه چیزی برای نگاه کردن داشت. کسی هم بش نمی‌گفت چه کار دارد. وانتی جلوی دهانه بازارچه زد رو ترمز. راننده سرش را کرد بیرون. چیزی گفت. چهار پنج تا کارگر از پیاده‌رو دویدند تو خیابان. پیر مرد خیابان را تار می‌دید و زن را واضح. حس کرده بود دلخوری او باید با خیابان ربطی داشته باشد.

«بذار گفته باشم. خیلی کار هست آ.»

«باشه، پولش خوب باشه، کارش عیبی نیست.»

و دیگر خیابان را نگاه نکرد. فهمیده بود پیرمرد به دلجویی‌اش آمده

پیر مرد گفت: «دیر شد. بریم.»

و رفت.

زن گذاشت پیر مرد ازش جلو بزند. پشت سرش

راه افتاد. عادتش بود هیچ وقت جلوتر از صاحبکارش نمی‌رفت. نمی‌خواست به خیابان نگاه کند، نمی‌خواست حوصله‌اش سر برود. خیره شد به عصا و کفشهای پیر مرد. حالت خاصی داشتند با هم. انگار کفشها جدا از پاش بودند. دو کفش سفید دنبال عصایی آرام می‌رفت. حس کرد پیرمرد خیلی یواش راه می‌رود.

«خیلی راهه تا خونه‌ات؟»

«برای چی می‌پرسی؟»

«اگه کار زیاده، یه خورده تندتر بریم زودتر برسیم.»

«روزی چند می‌گیری؟»

«گفتم که، تا کَرَم صاحبکارم چقدر باشه.»

«کَرَم صاحبکار دیروزت چقدر بود؟»

«دیشب یه سطل ماست خوردم، با دو تا نون.»

«که چی؟»

«وقتی کار نمی‌کنم، بیشتر از همیشه می‌خورم.»

«دیروز بی کار بودی. پریروز چی؟»

«هشتصد تومن داد. خیلی خانم بود.»

«اما من خیلی آقا نیستم.»

«باشی یا نباشی، برا خودتی.»

«واقعاً هشتصد چوق بت داد؟»

«بله. مگه چیه؟»

«اهل کجایی؟»

«واسه چی؟»

«من نرخ دستمه.»

زن به خیابان نگاه کرد. همیشه دلش به حال پسر بچه‌ها می‌سوخت. وقتی کارگر نبود، آنها را می‌بردند سر کار. پسر بچه‌ها را دوست داشت.

«با پیرهنی که بم داد، شد هشتصد تومن. پول صاف بم چهارصدتومن داد.»

«پس همون چهارصد چوق همیشگیه نرخ.»

«همچین.»

«اون طرف خیابون چه خبره، نگاه می‌کنی تو هی؟»

«هیچ خبر.»

«چون هیچ خبری نیست نگاه می‌کنی؟ خب این طرفو نگاه کن.»

«این طرف هم هیچ خبری نیست.»

«آره. این طرف هم هیچ خبری نیست، اما اقلاً این طوری بم بر نمی‌خوره.»

«چرا بت بر می‌خوره؟»

«نگفتی اهل کجایی؟»

«اهل یه جاییه که مرداش خیلی با کَرَمند و اگه آدم اون طرف خیابانو نگاه کنه بشون بر نمی‌خوره.»

«لری؟»

«تو لری؟»

«چون گفتم تو لُری می گی لُری؟»

«آره دیگه. هر کی مال هر جاییه، فکر می‌کنه مردم اونجا خیلی با کَرَمند.»

«ولی من لر نیستم.»

و رفت تو فکر ببیند مردم ولایتش واقعاً با کَرَمند یا نه. اول به کرمهاشان فکر کرد، بعد دید از زن رو دست خورده، نفهمیده او مال کجاست. اما زن حدس زده او مال کدام ولایت است. خوشش آمد از زرنگی زن. قدمهاش را یواشتر کرد. می‌دانست حرصش را در می‌آورد این.

گفت: «ببین چه خبره، چقدر عجله آخه. واسه چی. دنیا...»

زن از پُر حرفی خوشش نمی‌آمد. حوصله‌اش را نداشت. نمی‌خواست پیرمرد یواش راه برود. تا ظهر زیاد وقت نبود. می‌ترسید نصف پولش برود.

«خونه‌ات دوره؟»

«پشت کاروانسرای قوچه، کاشی هفت. هفت‌آ، نه کاشی دیگه.»

«خیلی راهه که. مگه نگفتی خیلی کاره.»

«آره. خیلی کاره. اما وقت هم زیاده.»

«هوا بره رو به تاریکی، من موندنی نیستم‌آ.»

پیر مرد دست کرد تو جیبش، از تو کیفش چهار تا اسکناس صد تومانی درآورد: «بیا. فقط دیگه نگو دیر شد.»

زن دودل بود پول را بگیرد یا نه.

«تا کی می‌خوای نگهم داری، تا بوق سگ؟ دیر وقت بشه، ول می‌کنم می‌رم‌آ.»

«تا ساعت چند کار می‌کنی همیشه؟»

«پنج.»

«پنج قدیم یا جدید؟»

«پنج خودمون.»

«پس تا شیش جدید.»

«پنج خودمون.»

«باشه. سر ساعت شیش برو. هر چقدر کار شد، شد. هرچقدر نشد، نشد. خوب شد؟ بگیر!»

زن ترسیده بود: «وضعت مثل این که خیلی خوبه.»

«بعضی وقتها آدم باید دلش به حال خودش بسوزه، نه برای ارث خورهاش.»

«هر کی هر جور دوست داره، پولشو خرج می‌کنه.»

«تو رو چی صدات می‌کنند صاحبکارهات؟»

«هر چی کرمشون باشه.»

«دخترم صدات کنم؟ صدات می‌کنند؟»

«چرا دخترم؟»

«چون فکر کنم بت بخوره.»

«باشه. صدام کن.»

پیر مرد عصاش را تکان داد: «پشت کاروانسرای قوچه.»

تاکسی چند قدم جلوتر ایستاد. سوار شدند. تاکسی راه افتاد.

پیرمرد گفت: «پنجره رو بکش بالا.»

«آتیش می‌باره از آسمون.»

«برای این که آتیش نباره، می‌گم بکش بالا.»

«سردت شده؟»

«تو همیشه این طوری رو می‌گیری؟»

«مگه چشه؟»

پیرمرد از تو آینه به راننده نگاه می‌کرد. آرام گفت: «تو محله که رسیدی، یه خورده کیپتر رو بگیر.»

«من همین جوری‌ام، نمی‌خوای پیاده شم.»

«بت چرا بر می‌خوره.»

«دلت به حال من سوخته یا می‌خوای نشناسنت با کی داری می‌ری و می‌آی؟»

«هر دوش.»

«فکر کردی با کی داری می‌ری جایی، با زن پولی؟»

«چرا بت بر می‌خوره این قدر؟»

«چرا نخوره؟»

و به خیابان خیره شد. دست پُر موی پیر مرد رو دسته عصا بود، جلوی دیدش. بدش آمد از دست پرموش. روش را برگرداند و از پنجره دیگر به خیابان نگاه کرد.

«همین بغلها داداش پیاده می‌شیم.»

پیاده شدند.

پیرمرد رفت سمت پل تا از روی پل برود تو پیاده‌رو. زن از روی جوی پرید. منتظر ایستاد. پیرمرد از طواف کنار پیاده‌رو یك کیلو آلو خرید و پاکت را داد دست زن.

«بیا از تو سایه بریم.»

از توی سایه می‌رفتند. پیرمرد آلو را گاز زد. آبش از پایین لبش چکه کرد رو جلوی پیراهنش. هسته آلو را انداخت تو جوی آب. برگشت. دست کرد تو پاکت و آلوی دیگر برداشت.

«سیبیلت آلویی شده.»

دست پیرمرد رفت سمت جیبش. نگاهش می‌کرد. دستمالی از جیبش درآورد.

«ممنون.»

و سبیلش را پاك کرد. راه افتاد. آلوی دیگر را هم خورد و باز با دستمال سبیلش را پاك کرد: «خوشم اومد بم گفتی سبیلت آلویی شده.»

«خوش اومدن نداره.»

«انگار کردم دختری بهو. چرا نمی‌خوری؟»

«نگفتی بخور.»

«وقتی گفتم دخترم، نباید توقع داشته باشی تعارفت کنم بخوری. آدم به دختر خودش نمی‌گه بخور نخور، دختر. آدم اگه دلش خواست می‌خوره، اگه هم نخواست نمی‌خوره.»

هسته آلو را انداخت تو جوی آب. آلوی از تو پاکت برداشت. گاز زد. رفت جلوی مغازه کفاشی ایستاد و خیره شد به کفشهای پشت ویترین. دکان قدیمی بود، با کفشهای از مُد افتاده. کفاش تو تاریك روشنای ته دکان نشسته بود. به چیزی چکش می‌زد، مشته می‌زد. پیرمرد از پشت پنجره‌های گرد گرفته به دستهای کفاش نگاه می‌کرد، که بالا می‌رفت و پایین می‌آمد. گفت: «می‌خوای برات دمپایی بخرم؟»

«نه. دارم.»

«راحتی عوضش موقع کار کردن. کار سختی در پیش داری. با این کفش راحت نیستی. بگذار بخرم.»

و رفت تو دکان.

«دمپایی چه رنگهایی داری، اوسّا؟»

«هر رنگ که بخوای.»

پیرمرد سربلند کرد، به یك یك دمپاییها نگاه کرد. با نخهای ابریشمی از تیرهای چوبی سقف آویزان بودند.

«صورتی فقط همینها رو داری؟»

مُشته و مُشت کفاش دیگر بالا و پایین نرفت.

«چه مُدلی باشه؟»

«هر مدلی باشه، باشه. رنگش می‌خوام صورتی باشه.»

کفاش، کفشهایی را نشان داد که زده بودشان به دیوار.

«این، خوبه؟»

«بیار ببینم!»

به زن گفت: «خوبه؟»

زن ناراحت بود: «گفتم که نمی‌خوام. می‌خوام چی کار.»

کفاش گفت: «ببین خوبه.»

«خوبه. همینو بده.»
بیرون مغازه دمپایی را داد به زن: «خوشت می‌آد؟»
«نه.»
«چرا؟»
«تو مزدمو دادی. اضافه نمی‌خوام دیگه ازت. چرا می‌خوای اضافه بم بدی؟»
«تو چرا از دمپایی بدت می‌آد؟»
«برای این که دارم.»
«اون یارو برات پیرهن خرید. مگه تو پیرهن نداشتی؟»
«من دمپایی دارم تو خونه. چند تا هم دارم.»
«خب داشته باش.»
«دارم. نمی‌خوام خب.»
«بپوش ببین اندازه‌ته حالا.»
«دیر نشه.»
«نه، نمی‌شه. بپوش.»
«من سر ساعت پنج می‌رم‌آ. دارم می‌گم.»
«باشه. بپوش حالا. این قدر خط و نشون نکش برام.»
زن خم شد و دمپاییها را پوشید.
«من سر ساعت پنج می‌رم، پنج جدید.»
پیرمرد خیره شده بود به دمپاییها.
«اندازه‌ته؟»
«نه. اینجای پامو می‌زنه.»
«در نیار. بذار پات بمونه. نایلونیه. جا وا می‌کنه.»
خم شد. کفشهای کهنه او را از روی زمین برداشت: «اینها رو من می‌آرم. بریم.»
از پیچ کوچه که پیچیدند، برگشت: «راحتی؟»
«چند بار می‌پرسی؟»
«می‌خوام ببینم واقعاً راحتی.»
«گفتم که. اندازه‌ام نیست. پامو می‌زنه. زخم می‌کنه.»
پیرمرد کفشهای کهنه زن را چرخاند تا همه جاش را ببیند. گفت: «این دمپاییها رو لازم داری؟»
«حیفه.»
«خیلی کهنه شده‌آ.»
«شده باشه.»
«باشه. اگه بش عادت کردی، عیبی نداره. نگهش دار.»
و دو تا آلوی دیگر برداشت.
«تو چرا نمی‌خوری، وردار بخور خب. زیاده.»
«دوست ندارم. دلم به هم می‌خوره ناشتا آلو بخورم. از آلو مثل این که خیلی خوشت می‌آدآ.»
«از آلوی خالی نه. از این که با یه نفر راه برم و آلو بخورم خوشم می‌آد. هر روز می‌آم آلو می‌خرم، می‌برم می‌خورم. اما تنهایی لاکردار مزه نمی‌ده. تنهایی خیلی ناجوره. می‌فهمی این چیزها رو؟»
زن دوست نداشت باش حرف بزند. می‌خواست از حال و وضعش بیشتر بداند. می‌خواست ببیند درست حدس زده است یا نه: پیرمرد نظر بد بش دارد یا نه. گفت: «زن و بچه‌ای، کس و کاری نداری مگه که باش آلو بخوری؟»
«زن نگرفتم.»
«راحتی که زن نگرفتی؟»
«زن خوبه. آدم می‌مونه باش راه بره و آلو بخوره. آلو بخوره و راه بره. آلو بخوره آلو بخوره و راه بره، بعد برگرده ببینه دمپاییهاش صورتیه و کیف کنه.»
یاد کفشهای زن افتاد.
«زن آدم هیچ وقت خیال نمی‌کنه که آدم نظر بد بش داره.»
«مگه من همچی فکر می‌کنم؟»
«اگر همچی فکری نمی‌کردی، دم به ساعت نمی‌گفتی تند برو.»
«جُرمه گفتم تند برو؟»
«یا دمپاییها رو نمی‌پوشم.»
«خب نمی‌خوام بپوشم. اینها از مُد افتاده.»
«اون پیرهن کهنه‌هه که جای چهارصدتومن حساب می‌کنی پای ما، از مد نیفتاده بود؟»
«اینهارو دهاتیها هم دیگه نمی‌پوشند.»
«بله. از مُد افتاده. اما دیگه پارو اذیت نمی‌کنه.»
«خوشم نمی‌آد کفشهای چهل سال پیشو بپوشم.»
«خوبیش به اینه که قدیمیه. هیچ جای دیگه‌ای از اینها نمی‌فروشند. مثل بعضی از پله‌ها می‌مونه که هیچ جای دیگه‌ای نیست. آدم دوست داره بشینه اونجا و فحش بده.»
«چرا این جوری قاتی پاتی حرف می‌زنی. حرفهات ربط نداره به هم.»
«من خیلی دوست دارم بدونم آخه.»
«چی رو؟»
«که چرا همیشه روی اون پله دکون کبابی می‌شینی و به صاحب دکون فحش می‌دی.»
«عادته.»
«عادت خیلی خوبیه. آدمیزاد به خاطر این عادتهاشه که آدمیزاده. به خاطر همین عادتشه که این همه راه پُرسون پُرسون اومدم سراغ تو، والاّ تو محل خودمون چهل تا بیشتر کارگر هست. خیلی گشتم که یه نفر با این عادت پیدا کنم.»
هسته آلو را انداخت زمین، لبش را لیسید. ته کوچه کاروانسرا جلوی در چوبی پوسته پوسته شدهٔ سبزی ایستاد. با عصا پلاک خانه را نشان داد.
«کاشی هفت. هفت عدد خوبیه. مقدسه. شانس می‌آره. پلاک خونه‌ام نه بوده، اما من کردمش هفت. کندم، جاش شماره هفت گذوشتم. به همین راحتی.»
کلیدی از جیبش در آورد انداخت تو قفل. هل داد. در به روی حیاط قدیمی و سر سبزی باز شد. پیر مرد کلیدرا گذاشت تو جیبش ورفت تو. زن دو دل بود برود تو. رفت. وسط دالان، رو به حیاط ایستاد. جلوتر نرفت:
«من عادت ندارم فس فِس کنم. زود کارهامو می‌کنم می‌رم.»
«باشه. کارتو بکن برو، اما این قدر عجله نکن.»
«چرا عجله نکنم؟ یعنی چی؟»
مرد فهمید چرا زن دارد ناراحتی می‌کند.
«همین جوری گفتم.»
نشست لب حوض. کفشهاش را درآورد و پاهاش را کرد تو حوض.
«های های های. جیگرم حال اومد. دو چیز تو همچی گرمای پدر در بیاری می‌چسبد. یکی آب خنکه، یکی سایه درخت مو.»
و از درخت موش حرف زد.
حوصله زن سر رفته بود. بیشتر، ترسیده بود تا حوصله‌اش سر برود. گفت:
«چی کار کنم؟ وایسم هی تماشات کنم یا پولتو پس بدم؟»
«می‌خوای بری برو!»
«پس کارم چی می‌شه؟»
«همین که منو رسوندی تا خونه بسه.»
زن دست کرد پول را از جیبش در بیاورد.
«نه، نه. اون مال خودته.»
«برم؟»
«برو.»
زن رفت طرف در. توی کوچه، در پشت سرش محکم بسته شد و صداش پیچید تو دالان. حالش به هم می‌خورد از پیرمرد. فکر می‌کرد خیلی فس‌فس می‌کند. توش بدجنسی می‌دید و سوءظن. به خیابان رسید.
«آخیش. چه بادی می‌آد اینجا!»
هیچ بادی نمی‌آمد. می‌دانست. رفت سمت دیگر خیابان، آلاسکا خرید. به آلاسکایی گفت:
«چهارصدتومن، مفت و مجانی کاسب شدیم. خدا برکت.»
از حرصش این حرف را زد. می‌خواست برود پول را پس بدهد. حیفش آمد. پول تو جیبش سنگینی می‌کرد. مثل آن روز که سنگ ترازوی آن بقال چهول را برداشته بود. اگر چهول نبود، سنگ این قدر سنگینی نمی‌کرد. پاش را آورد بالا. به دمپاییهای صورتی نگاه کرد. نمی‌دانست چه مرگش شده. برگشت. حس کرد کسی گولش زده. هر وقت کار ناجوری می‌کرد، همین حسّ را داشت. جلوی خانه پیر مرد ایستاد. به پلاک خانه نگاه کرد.
«آره. کاشی هفت شانس می‌آره ارواح بابات. حتماً شانس منو برات آورده.»
در زد.
«کیه؟»
باز در زد.
«گفتم کیه؟»
صدای آب قطع شد. صدای کاشیهای لق کف حیاط آمد. کسی به سمت در می‌آمد. در باز شد. پیر مرد پا برهنه جلوش ایستاده بود.
«چیه؟»
و از گوشه چشم سر کوچه را نگاه کرد.
«این کفشها رو چی کارش کنم؟»
«مال خودته. هر کاریش می‌خوای بکن.»
«حالم ازش به هم می‌خوره.»
«از رنگش یا مُدلش؟»
«از هر دوش.»
«باشه. بذار تو. بیا بذار این پشت، کفشهای خودتو وردار برو.»
زن کفشش را درآورد گذاشت پشت در: «کفشهای من کجاست؟»
«تو حوض.»
«چرا تو حوض؟»
«کثیف بود، انداختم تو حوض.»
«برم وَرش دارم؟»
«هر جور دوست داری. می‌خوای ورش‌دار، نمی‌خوای بذار تو آفتاب خشک شه بعد بپوش.»
«می‌خوام بپوشم برم.»
«برو وَردار خب!»
«آدم اگه کفش خیس بپوشه، استخوون درد می‌گیره؟»
«خب بذار تو آفتاب خشک شه بعد ببر.»

زن کفشهایش را از تو حوض درآورد گذاشت پای دیوار، تو آفتاب.
«بشینم اینجا؟»
«اینکه سؤال کردن نداره.»
زن نشست پای درخت، تو سایه: «این درخت موئه چرا انگور نداده امسال؟»
پیرمرد در خانه را بست. فهمیده بود زن چرا برگشته.
«مثل بعضی از آدمهاست اون هم.»
زن کفشهاش را کمی جابه‌جا کرد: «زود خشک می‌شه؟»
«چرا رفتی؟»
زن جا خورد: «چی؟»
«می‌گم چرا رفتی؟»
«فکر کردم دربارهٔ‌م خیال بد کردی.»
«از کجا فهمیدی خیال بد کردم؟»
«اگه نمی‌ذاشتی برم، معلوم بود فکر ناجور دربارهٔ‌م می‌کردی. مردی که فکر ناجوری درباره زنی بکنه، هیچ وقت به این راحتی ولش نمی‌کنه بره.»
به کفشهاش نگاه کرد. سرش را بلند کرد. گفت: «اینو الکی گفتم. از یه چیز دیگه فهمیدم. دست و رومو بشورم؟»
«بشور.»
«خیلی گرمم شده.»
لب حوض نشست و شیر را باز کرد. مرد رفت نشست رو تخت چوبی و فتیله سماور را کشید بالا. تخت را زیر داربست موها گذاشته بود. زن از لب حوض بلند شد، با گوشهٔ چادرش صورتش را خشک کرد:
«روزها چی کار می‌کنی؟»
«می‌سازیم با تنهایی.»
«تو چرا زن نمی‌گیری؟»
«پیرزن منظورته؟»
«حالا هر چی.»
«یه پیرزن یه نفرو می‌خواد که براش درددل کنه. ولی من یه نفرو می‌خوام که بشینه حرفهای منو بشنوه.»
«یه حرف گوش کنش رو بخر.»
«می‌ترسم بخرم، خراب از کار درآد. اون وقت دوتایی می‌افتیم به حرف زدن. عاقبت چی می‌شه؟ سر از دفتر طلاق سیّد در می‌آریم. تو چرا شوهر نکردی؟»
«شوهر کردم، طلاقم داد.»
«واسه چی؟»
«بچه‌ام نمی‌شد. خیلی دوا دکتر کردم. بچه‌ام نیومد. خب دیگه. خدا با هر کی یه جور تا می‌کنه.»
«شوهرت چقدر خر بوده طلاقت داده.»
«نه خب. بچه می‌خواست. بعضی از مردها بچه‌دوستند. زن می‌گیرند واسه این که بچه می‌خوان. خود تو هم اگه زن داشتی بچه‌اش نمی‌اومد، طلاقش می‌دادی.»
«من این درخت موها رو برای میوه نکاشتم. کاشتم سایه بدن بشینم زیر سایه‌اش، به برگهاش نگاه کنم.»
«تو هم بچه‌ات نمی‌شه؟»
«چی؟»
«می‌گم تو هم مریض پریزی؟»
«برای چی می‌پرسی؟»
«گفتم نکنه تو هم بچه‌ات نمی‌شده، زنت طلاق گرفته رفته.»
«دوست داری این طوری باشه؟»
«دوست دارم تو هم مثل من باشی.»
«چرا؟»
«دوست دارم خب.»
«چی به تو می‌رسه؟»
«راحت‌تر بات حرف می‌زنم.»
«راحت‌تر حرف بزن. دوست دارم راحت باشی.»
«زنت چقدر خر بوده طلاقت داده. همه چیز که بچه نیست. سایه هم خوبه به قول تو. مخصوصاً برای زنها. سایه خیلی خوبه. فقط یکی باشه که به آدم بگه چی کار کنه چی کار نکنه، بگه بکن، نکن. از همین حرفها. به آدم بگه یه چیزی.»
«تو که زن بی‌دست و پایی نیستی که. ماشاءالله چهارتا مردو حریفی.»
«به دست و پای آدم ربط نداره اصلاً.»
«به چی ربط داره؟»
زن برای اولین بار با دقت به آشپزخانه و اتاقها نگاه کرد. نگاهش رفت سمت بام. بندهای رخت از این سمت به آن سمت کشیده شده بود.
پیرمرد گفت: «دنبال چی می‌گردی؟»
«من مزدمو گرفتم. باید یه کاری بکنم برات.»
«کارو ولش. نشستی راحت داری حرف می‌زنی.»
«من عادت ندارم بشینم. باید کار کنم. اگه بخوام هم حرف بزنم، باید حتماً کار کنم. کار کنم، زبونم واز می‌شه می‌افتم به بلبل زبونی. از این عُنُقی درمی‌آم. خوبی کار همینه. آدمو بلبل زبون می‌کنه، شاد می‌کنه.»
«آخه همچی کار زیادی ندارم. اتاقها تمیزه. رختهارو.»
«می‌دونم. اما عادته. نمی‌خوام عادتم به هم بخوره.»
ساکت شد. گفت: «اینو الکی گفتم. دلیلش یه چیز دیگه‌ست. می‌خوام وقتی با پولت چیز خریدم، بتونم راحت بخورم. نمی‌خوام بم بر بخوره.»
«باشه. یه کاری بکن.»
«چی کار مثلاً؟»
«یه کاری که بیفتی به بلبل زبونی و حرف بزنی.»
«مثلاً چکار؟»
«بلدی ناهار درست کنی؟»
«کارگری که ناهار بلد نباشه بپزه، از اون سگ پز هم کمتره. خیال کردی.»
و رفت تو آشپزخانه.
مرد جلوی در آشپزخانه نشست رو صندلی چوبی قدیمی.
زن گفت: «چی درست کنم؟»
«هر چی دوست داری؟»
«قیمه رو خیلی دوست دارم.»
«چرا؟»
«نمی‌دونم. شاید چون خوب خوب در می‌آرم یا شوهرم وقتی می‌خورد کیف می‌کرد، تعریف می‌کرد. اگه خوب درست کردم، تو هم تعریف کن از دستپختم. خب؟»
«باشه.»
«می‌خوام زن داری یادت بدم.»
و خندید.
پیرمرد فکر کرد چقدر خوب است کسی بخندد.
زن گفت: «چیزها تو کجا می‌ذاری؟»
پیرمرد با عصا جای یك یك چیزها را نشان داد. زن دو مشت برنج ریخت تو سینی.
«واسه چی کارگر گرفتی؟»
«واسه این که.»
«بیا دروغ دبیر تحویلم ندی. اگه نمی‌خوای بگی نگو. بگو نمی‌خوام بگم.»
«می‌خوام بگم.»
«ببینیم و تعریف کنیم.»
«واسه این که می‌خواستم ببینم مزه‌اش چطوریه.»
«مزهٔ چی؟»
«مزهٔ زن داشتن تو این سنّ و سال. آدمی که زن داره، چی کار می‌کنه صبح تا شب. چطوری شبو صبح می‌کنه، روز و شب. چی کار می‌کنه تو خونه. کجا می‌ره، چی می‌گه. کنجکاوی بود دیگه. اون وقت تو اشتباه ملتفت شدی. فکر کردی فکرهای ناجور دارم. حق داری. مردم بد شدند.»
«مردها بد شدند، نه مردم.»
«تو واسه چی همیشه جلوی اون دکون کبابیه می‌شینی؟»
«سگ پز؟»
«سگ می‌پزه؟»
«سگِ سگ که نه.»
«پس چرا بش می‌گی سگ پز؟»
«رو عادت.»
هر دو ساکت بودند.
زن گفت: «الکی گفتم. رو عادت نیست. حکمتی داره. می‌خوای بگم؟»
«بگو. فقط بیا حکمت دروغ نگی بم.»
«یك بار چند سال پیش، نمی‌دونم چند سال پیش، رفتم دم دکونش. بالاتر از دکونش، دم قهوه‌خونهٔ اوغلی‌ها وامی‌ایستادم برای کار. کسی اگه مهمونی داشت، سفره‌ای داشت، کارگری چیزی می‌خواست می‌رفتم. منو دیده بود اونجا. فکر کرده بود از اونهام. از اون پولکیهایی گه نشون. هوس کباب کرده بودم یه روز. رفتم دکونش. بش گفتم دو تا کوبیده بده، یه گوجه. گفت نداریم. گفتم دو تا کوبیده بده. گفت مگه نگفتم ندارم، زنکه... دکان پر از مشتری بود. همه داشتند نگام می‌کردند و کباب می‌خوردند. دود کباب می‌رفت بالا. زدم زیر گریه. گفتم من آدم بدی نیستم. واسه کار می‌آم دم قهوه‌خونه. گفت اون هم کاره دیگه. مشتریهاش نیشخند می‌زدند بی‌پدرها. منو با خنده‌هاشون دیوونه می‌کردند. گفتم دو سیخ کباب بده، اینجا نمی‌خورم، می‌برم بیرون می‌خورم. گفت ندارم. برو به مشتریهات برس. می‌پرن‌آ، سرظهری. بلند گفتم. گفتم عیبی نداره. به من کباب نمی‌دی نده. اما نباید به زنت هم کباب بدی. خب هر دو از یه قماشیم. فرقمون چیه. چون شوهرش بالا سرشه که فرق نمی‌کنه. گفت گم شو زنیکه... آبرومو برده بود. گفتم مگه اسم زنت فاطی نیست، فاطی نصری‌پور. مگه یه پسر نداری که سربازه. بش می‌اومد پسر بزرگ داشته باشه. گفتم فکر می‌کنی از کجا می‌دونم این چیزهارو. هردومون کارمون یکیه، جامون یکیه. هر کی قبول نداره، بیاد بریم نشونش بدم زنِ این بابا چی کاره‌ست. شماها که فهمیدید من چی کاره‌ام. برید اونو هم ببینید. خیلی عصبانی شد. سینی را با سیخهاش پرت کرد تو صورتم. داد زدم اگه مردی برو سینی رو بزن تو سر زنت، نه تو سر من. من پناهی ندارم. شوهرم طلاقم داده. آره من آدم بدی‌ام. جای کباب باید کوفت بخورم. باشه.



حقمه. اما اون چی. تو که کاسبیت خوبه، چرا اونو انداختی زیر دست و بال مردها. اومد از پشت دخل این طرف. کیف کردم، زدم به کوچه. گفتم مردم، اسم زن این فاطیه به خدا. یه پسر هم داره که سربازه تو اهواز، ولی این بدبخت گردن کلفت، با این کاسبیش، اونو انداخته زیر پای مردم. اومدم از دکون بیرون که دیدم یه شیشه خرد شد. فرار کردم. دو روز تو خونه بُغ کردم و گریه کردم. این قدر گریه کردم که گفتم می‌میرم. اما نمردم. حیف. هیچی مثل یه وصله ناجور برای یه زن، سنگین نیست به خدا. زن مثل سگ سگ جونه، اما زیر بار این وصله له می‌شه. حتی اونهایی هم که این کاره هستند، دوست ندارند بقیه بدونند، بقیه این طوری روشون حساب کنند. وای به کسی که بی گناه باشه. تو چی دوست داری؟»

«چی؟»

«می گم تو چی دوست داری؟»

پیرمرد فهمید زن دیگر نمی خواهد درباره آن موضوع حرف بزند.

«گفتم که. هر چی پختی پختی.»

«یه وقت نکنه قیمه دوست نداشته باشی، من بخوام بپزم برات.»

«هر چی بپزی دوست دارم.»

هر دو ساکت بودند. زن در سکوت برنج را شست و خیس کرد. گذاشت روی چراغ. آمد کنار در.

«بِم می آد زن بدی باشم؟»

«نچ!»

«تورو خدا راست بگو. نمی خواد دلداریم بدی.»

«نمی خوره بت. کسی که به خاطر یه حرف، چند سال بره دم یه دکون بشینه و فحش بده، چو بندازه فلانی مُرده، بش نمی آد آدم ناجوری باشه.»

«دلداریم می دی.»

«دلم کجا بود.»

«تا حالا مگه عاشق نشدی؟»

«تو چی؟»

«عشق و عاشقی هم عالمی داره. حیف که شوهر پدرسگم طلاقم داد. مرد خوبی بود. ظهر می اومد خونه، دم در بوق می‌زد. سه تا هم می‌زد، پشت سرهم. همیشه دستش پُر بود، یه خوشه انگور یاقوتی، یه دونه انار یا سیب. از بار مردم بلند می کرد. می گفت بشون می گم واسهٔ تو می‌خوام. بعد ناهار می‌خوردیم. یه چرت می‌زدیم، بعد می‌رفت سرکار. خیلی خوش گذشت. حیف که بی صاحاب همه‌ش دنبال توله‌سگ بود. خیلی خوش گذشت آ. آدم یه نون داشته باشه بخوره، یه شوهر خوش اخلاق. دیگه همین واسهٔ دنیاش بسه. چون.»

زن فهمید پیرمرد دوست دارد حرف بزند. برای همین سؤال کرده. گفت: «دنیاست دیگه. بگذریم. تو چی؟ عاشق نشدی؟»

پیرمرد پاهاش را دراز کرد: «ما هم چرا. مال ما هم مثل مالِ تو کوتاه بود. خیلی کوتاهتر شاید. اصلاً عشق کوتاهه. اگه بلند باشه، می شه زندگی. خیلی عاشقش شده بودم. نمی‌دونم چند سالم بود. خجالت می کشیدم. دورادور فقط مواظبش بودم. یه مدت غیبش زد. دمپایی صورتی می پوشید. اون روز که فهمیدم، آلو خریده بودم برای اوسّام. یادم نمی‌ره. مثل حالا تابستون بود، هوا گرم. می‌رفتم سرکار. وقتی فهمیدم رفته، از حرصم نشستم تمام آلوهای اوسّامو خوردم. اوسّام خیلی بد اخلاق بود. گرفت منو زد. می‌دونستم اگه بخورم می‌زنه. برای همین خوردم. دیگه ندیدمش. دیگه هم عاشق نشدم. افتادم تو کار و کاسبی. بعد دیدم سی سالمه. آدم اگه از سنش بگذره، طبعش بلند می شه. دیگه خو می کنه به تنهایی. برای همین به کسی راه نمی‌ده بیاد تو تنهاییش. بعد یهو از تنهایی خسته می شه، ذله می شه، کاسهٔ چه کنم دست می گیره. بعد می بینه هیچ کاری نمی تونه بکنه. می خواد با کسی حرف بزنه، درد دل کنه، اما کسی رو نداره. ادم باید همیشه یه نفروزاپاس بذاره کنار، برای این جور وقتها. این از اون پنچریهای پدر در بیاریه که آدمو به کشتن.»

«برای همین گفتی دمپایی صورتی بپوشم؟»

«خوشحال شدم آلو می خوردم با کسی.»

«گفتی اهل کجایی؟»

«یه جایی مثل آنجا که تو اهلشی.»

«مردهاشونِ خیلی کَرَم دارند؟»

«خیلی با کرمند.»

«خیلی هم کم حافظه.»

«آره. دروغگو کم حافظه ست.»

«می خوای نگی نگو.»

«دروغ نگفتم بت. فقط برات همه شو نگفتم. بعد از این که غیبش زد، یه بار که رفته بودم آلو بخرم، باز دیدمش. ساک دستش بود، داشت می رفت جایی. رفتم جلو. نفهمیدم اصلاً چی شد. یهو شجاع شدم. باش حرف زدم. گفت دارم می‌رم. اگه منو می خواستی، باید می اومدی خواستگاریم. دخترِ سیزده ساله به مِنِ یونزده ساله می گفت بیا خواستگاریم. گفتم می آم. خندید گفت من شوهر کردم. باباش خرجی نداشت بشون بده. ردشون کرده بود برن. خیلی ناراحت شدم. داشت می‌رفت خونه شوهرش. تا سر کوچه رسوندمش. تو راه از حرصم هی آلو می‌خوردم، هسته هاشو پرت می کردم این طرف و اون طرف. رفت. دیگه ندیدمش. می دیدمش. همسایه‌مون بود، اما دیگه نمی خواستم ببینمش.»

«تو چرا این قدر دروغ می گی؟»

«از کجا می‌دونی دروغ می گم؟»

«داری دروغ می گی دیگه.»

«زن زرنگی هستی آ.»

«من زرنگ نیستم، تو بلد نیستی خوب دروغتو قالب کنی. هر ننه قمری حرفهاتو گوش کنه، می فهمه هیچ وقت عاشق هیچ کس نشدی.»

«چرا نشدم؟»

«از طرز حرف زدنت معلومه، از طرز فکر کردنت، یادت اومدنت. اگه می‌خوای نگی، بگو نمی گم. من توقع ندارم بگی. اگه بخوای، همون دروغتو باور می کنم.»

«می خوای بدونی؟»

«درباره دمپاییها بگو. چرا پام کردی؟»

پیرمرد بو کشید و چشمهاش را بست. بوی پیازداغ می‌آمد. سایهٔ برگی روی چشمهای بسته‌اش حرکت می کرد. سرش را تکیه داد به دیوار.

«دوست داشتم زن بگیرم، بعد ببینم پای زنم دمپایی صورتی چه مزه ای می ده. نمی دونم چرا دوست داشتم. هر کی یه چیزهایی رو دوست داره. هر کی یه آرزوهایی داره. آرزوهای بزرگ داره. آرزوهای کوچیک داره. من آرزوم این بود تو بچگی عاشق دختری شده باشم که کفش صورتی پوشیده باشه. شاید خنده دار باشه، ولی آرزوی من این بود پای زنم همون دمپایی صورتی‌رو ببینم. تابستان باشه. مثل همون روزها که دوست داشتم دختر و توش می‌دیدم و من آلو بخورم و اون کسی که زن منه، با دمپایی صورتی راه بره.»

«الآن که گفتی می خواستم ببینم زن و مرد تو پیری چه جوری می شن.»

«می خواستم ببینم چی کار می کنند با هم. چطوری صبحشونو شب می کنند. این کانون خانواده و این شِرّ و وِرّها که می گن چیه.»

«اون دختره که می گفتی دمپایی صورتی پاش بود و نمی‌دونم موقع خداحافظی باش، از حرصت آلوخوردی، دروغ بود؟»

«نمی‌دونم به خدا.»

«چطور نمی‌دونی؟»

«این قدر دوست داشتم همچی اتفاقی بیفته که انگار راست بوده، که انگار همچی اتفاقی افتاده، به خودم حتم شده همچی بوده..»

«تو همیشه عادتته بخوای راست هم بگی، دروغ بگی؟»

«چه بوی خوبی می‌آد!»

«چرا دمپایی صورتی پام کردی؟ چرا گفتی بیام اینجا؟»

پیرمرد سرش را تکیه داد به دیوار: «تنها بودم. می‌خواستم با یه نفر حرف بزنم. آخه آدم همصحبت می‌خواد. برای همین اومدم دنبالت.»

«تکلیف دمپاییها چی می‌شه؟»

«اگه بچه داشتم، الان همسن تو بود. خب دیگه، بچه‌دار نشدم. چه کنم. آرزوش به من ماند و دل و دماغ بابا شدن. دوست داشتم پیر بشم، دخترمو جوان ببینم. وقتی آدم دخترشو جوان می‌بینه، خودش هم جوان می‌شه.»

«ما نفهمیدیم چند رقم حرف می‌زنی. می‌گی تنها بودم، می‌گی یاد بچگیهام افتادم. می‌گی دوست داشتم دختر داشتم.»

صدای کوبه درپیچید تو حیاط.

زن گفت: «کیه؟»

کمی ترسیده بود.

«پسر یکی از مستأجرهامه. می‌آد می‌ره برام ناهار می‌گیره.»

و بلند شد برود در را باز کند. زن قاشق را گذاشت تو ماهی تابه.

«من می‌رم.»

و رفت سمت در. گفت: «چرا زنگ نمی‌زنه؟»

و در را باز کرد. پسرکی لاغر، زنبیل به دست، ایستاده بود روبروش.

زن گفت: «چیه؟»

پسرک گردن کشید تا به پیرمرد نگاه کند.

«با صاحبخونه مون کار داشتم.»

«صاحبخانه‌تون کیه؟»

«صاحبخونه‌مون دیگه.»

زن طوری در را باز کرده بود که پسرک نتواند پیرمرد را ببیند. دوست داشت اذیتش کند. حالا می‌فهمید چرا پیرمرد دوست دارد اذیتش کند.

«صاحبخانه‌تون رفته از اینجا.»

«اِه! کی رفته؟»

«دو سه ماهی می‌شه فکر کنم.»

«اما من دیروز براش کوبیده خریدم. گفت بگو خوب سرخش کنه، خام نده.»

«اشتباهی اومدی. در بغلیه حتماً.»

پسرک به شک افتاد. سربلند کرد سردرِ خانه را نگاه کند.

صدای پیرمرد آمد: «بیا تو، جواد!»

زن در را بیشتر باز کرد. پسرک از کنار زن پیرمرد را دید.

«این زنه می‌گه دو ماهه از اینجا رفتی.»

«خب شاید رفته باشم.»

زن راه داد پسرک برود تو.

پیرمرد گفت: «امروز ناهار نمی‌خوام.»

«هیچ چی دیگه هم نمی‌خوای؟»

«هیچی هیچی.»

پسرک همین طور وسط حیاط ایستاده بود.

«به مادرت بگو برام ناهار نگرفتی. بگو دخترم اومده دیدنم. بگو من گفتم فعلا تا دخترم اینجاست، مهمون اونم. بگو فلانی گفت دیدی دروغ ندارم بت بگم.»

زن لبخند زد: «ناف اونو هم بستی به دروغ؟»

«پس امروز هیچی نمی‌خوای؟»

زن فهمید پسرک چه حالی دارد. به پیرمرد گفت:

«نمی‌خوای یه کاسه ماست بگیری؟»

پسرک گفت: «ماست بگیرم؟»

پیرمرد دست کرد تو جیبش: «بگیر!»

و بش پول داد. پسرک پول را گرفت دوید رفت طرف در.

زن گفت: «من خیلی دوست دارم دختر تو بودم، می‌دانی؟»

«نمی‌دونم.»

«چطور نمی‌دونی؟»

«نمی‌دونم دیگه. چطور نداره.»

«نمی‌دونی یا باور نداری؟»

«من فکر کردم تو از من بدت می‌آد.»

«تو چرا عصا می‌گیری دستت؟»

«که بدونم پیر شدم، خودمو قاتی جوونها نبینم. این خیلیه. بعضی موقعها به کله‌ام می‌زنه جوون‌بازی دربیارم. مثلاً دوست دارم خیلی چیزها بت بگم.»

«مثلاً چی؟»

«مثلاً بگم با من که هستی روتو کیپ بگیر.»

«چشم. می‌گیرم.»

«ممنون.»

«دیگه چی دوست داری بگی؟»

صدای در آمد.

پیرمرد گفت: «بقالی نزدیکه. همین بغله.»

«چطور ندیدم، این همه اومدم و رفتم؟»

«حواست به چیز دیگه‌ای بوده لابد.»

و داد زد: «دروازه، جواد. بیا تو!»

جواد با کاسه پلاستیکی ماستی آمد تو. ماست را داد به زن و بقیه پول را به مرد. مرد پول خردها را شمرد. هجده تومان بود. «این کاسبهای محلوتو بیچاره کردی آ.»

و تمام پول خردها را داد به او و رو به زن گفت: «قرارمون با جواد اینه که هر وقت هر چی واسه‌م گرفت، عوض مزد هر چی پول خرد بش دادند ورداره برا خودش. اما نمی‌دونم چطوریه که این کاسبها این قدر پول خرد می‌دن به این. مگه نه، جواد؟ همیشه هر جا می‌ره، ده بیست سی تومن پول خرد بش می‌دن. من یه بار برا تلفن پول خرد می‌خواستم، ده تا مغازه رفتم، دوتومن پول خرد بگیرم، هیشکی نداشت.»

می‌دانست پسرک پول خرد را از قبل همراه خودش می‌آورد و اسکناسها را خودش خرد می‌کند. دیده بود کیسه‌اش را، که زیر پیراهنش قایم می‌کند.

پیرمرد گفت: «چیه؟ دمغی.»

پسرک گفت: «فردا چی کار کنم؟»

پیرمرد بلند شد رفت تو آشپزخانه. گفت: «گوشتها سوخت، دختر.»

زن کنار دالان ایستاده بود. می‌دانست گوشت به این زودیها نمی‌سوزد. تازه ریخته بود تو ماهی تابه.

پسرک آمد جلوی در آشپزخانه. گفت: «فرداهم نیام؟»

پیرمرد گوشتها را هم می‌زد: «چرا. فردا بیا. شاید دخترم بخواد بره سر خونه زندگیش. اگه موند که هیچی، اگه نموند که.»

پسرک گفت: «پس می‌آم.»

و رفت طرف در.

پیرمرد گفت: «یادت نره به مادرت چی بگی.»

«یادم نمی‌ره.»

رفت طرف در. پسرک رفت تو دالان. زن پشت سرش رفت. آرام گفت: «آهای، ببینم!»

پسرک برگشت.

زن گفت: «روزی چقدر مزد می‌گیری می‌ری ناهار برا صاحبخونه‌تون می‌خری؟»

«بعضی روزها ده تومن، بعضی روزها بیست تومن. کباب بخواد ده تومن. نزدیکه. قیمه و قرمه بخواد، باید برم تا سر چهارراه، بیست تومن.»

زن دست کرد تو جیبش و چهار تا اسکناس صدتومانی را درآورد و گفت:

«بیا بگیر!»

«مال منه؟»

«تا این قدر نیا براش ناهار بگیر. خب؟»

«تو می‌ری براش می‌گیری؟»

«آره. خودم براش می‌رم می‌گیرم.»

صدای بسته شدن درآمد. زن آمد تو حیاط. گفت: «واقعاً سوخت.»

«نه. خیال کردم سوخت.»

زن لب تخت نشست. گفت: «چایی بریزم بخورم؟»

«چرا این قدر می‌پرسی؟»

«دوست دارم اجازه بگیرم هی ازت.»

«اوهوم. فهمیدم، بریز برای من هم. بریز.»

روبروی زن روتخت نشست. هردو ساکت زیر سایه درخت مو نشسته بودند و چای می‌خوردند. زن به سایه برگهای روی صورت پیرمرد نگاه می‌کرد. پیرمرد آرام چای می‌خورد و به کفشهای زن خیره بود.

«فکر کنم کفشهات خشک شده.»

نسیم خنکی آمد و برگهای مو را تکان داد و نور از لای شاخه‌ها بیرون زد و نزد. زن سرش را بلند کرد. نور می‌خورد تو چشمهاش. خوشش می‌آمد نور بخورد تو چشمهاش. گفت: «چه بادی می‌آد! به به!»

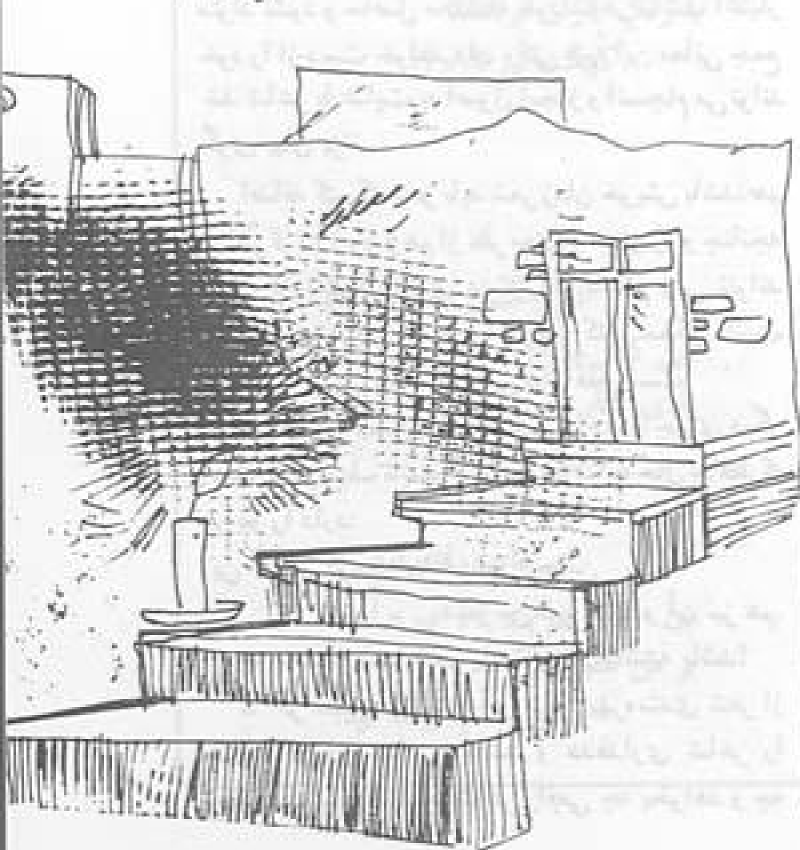
«اگه می‌خوای برو کفشهای خودتو بپوش.»

«نه. دیگه پامو نمی‌زنه اینها.»

«گفتم که. لاستیکیه. بپوشی جا واز می‌کنه.»

نور تندی خورد تو چشم زن. زن چشمهاش را بست. گفت: «فکر نمی‌کردم به این زودی اندازم شه.»

مرداد ۷۲



● گفتگویی با کاووس حسن لی

شعر انقلاب و آینده‌ای پربرکت

اشاره:

کاووس حسنلی از شاعران خوب استان فارس است که سالهاست آثارش را در مطبوعات می‌خوانیم. وی دوره کارشناسی ارشد ادبیات و زبان فارسی را به پایان برده است و اینک در دانشگاه آزاد ارسنجان به تدریس اشتغال دارد. این گفتگوی کوتاه، به همت شاعر و مترجم پرتلاش صابر امامی ـ که این روزها دوره دکترای ادبیات فارسی را در شیراز می گذراند ـ انجام شده است.

*** شعر را چگونه تعریف می کنید؟**

ـ شعر یکی از فرزندان هنر است و تا حال خود را در قفس هیچ تعریف مشخصی زندانی نکرده است. گروهی آن را رستاخیز کلمات نامیده‌اند، کسانی گره‌خوردگی احساس و اندیشه دانسته‌اند و عده‌ای حادثه‌ای دانسته‌اند که در زبان روی می‌دهد و هرکس از ظن خود یارش شده است. امّا این مرغ زیرک هنوز در دام هیچ تعریفی گرفتار نیامده است.

*** پس چگونه شعر خوب را از شعر بد می‌توان تشخیص داد؟**

ـ گفتیم که شعر، پرنده‌ای بلندپرواز است که پای به بند تعریفی نمی‌دهد، این بدان معنا نیست که نتوان در مورد زیبایی‌اش، حرکاتش، پروازش و... به گفتگو نشست.

عاطفه، خیال، معنی و موسیقی، شاید، بیش از عوامل شناخته شده یا ناشناخته دیگر یاریگر زیبایی پرواز این پرنده باشند.

عاطفه رنگ جاودانگی‌اش می‌زند، معنی شکوهش می‌بخشد، خیال پروازش می‌دهد و موسیقی به رقصش می‌آورد و این موجود اگر در فضایی تازه متولد نشود و حاصل مکاشفهٔ خود شاعر نباشد، اعتبار خود را از دست خواهد داد، وقتی همهٔ این، معانی جمع شد شاعر با عنایت به اصول ایجاز و انسجام می تواند گوی بیان بزند.

اضافه کنم که شعر باید شعر زمان خویش باشد، هم از نظر فرم و زبان و هم از نظر معنی و محتوی. و چنانچه اثری از تکنیکی قوی برخوردار باشد، ولی نتواند دردهای مشترک جامعه را فریاد کند، ممکن است عروس زیبایی باشد ولی بی شك فلج است.

این همه «حسن» شعر است امّا «آن» چیزی دیگر است که توصیف ناپذیر است. و خوشا به حال حافظ که هر دو را دارد:

این که می گویند آن خوشتر زحسن
یار من این دارد و آن نیز هم.

*** به نظر شما شعر باید التزام داشته باشد؟**

ـ اگر منظور از التزام در شعر، بهره‌مندی شعر از عناصر زیبایی‌شناسی باشد و هدفداری شاعر را تعقیب کند، بی شك هرشاعر واقعی چه بخواهد و چه نخواهد ملتزم است و اگر منظور تحمیل فضایی ناخواسته به شعر و به بندکشیدن رهایی شاعر باشد، لااقل از دید خود شاعران مردود است.

*** شعر معاصر در دانشگاه چه جایگاهی دارد؟**

ـ بیگانگی و گریز اغلب دانشجویان رشته ادبیات از شعر معاصر نه آنگونه است که بتوان پوشیده داشت و این نیست مگر نشانهٔ ناآشنایی آنان با زبان شعر امروز.

*** فکر می کنید علت این امر چیست؟**

ـ عوامل مختلفی دست به دست هم داده‌اند، که از جملهٔ آنها بیگانگی بعضی از مدرسین و استادان محترم نسبت به رمز و راز شعر معاصر است.

بسیاری از تربیت شدگان نظام کلاسیک خود را در سبک‌های خراسانی و عراقی محصور داشته، درها را بسته و پرده‌ها را محکم کشیده‌اند و از بیم نفوذ نور و هوای تازه، تمام روزنه‌ها را با ساروج‌های ادبی، محکم بسته‌اند.

اینان در گفته‌ها و نوشته‌های خویش با تکیه بر سبك فاخر کلاسیك، آن را در هاله‌ای از تقدس فرو برده‌اند و از آن برج عاج خویش به نوسرایان و نوگرایان که دریچه‌ای به شعر معاصر گشوده‌اند و در هوای تازه تنفس می کنند، با چشم تحقیر می‌نگرند و متأسفانه این بینش که با ذائقهٔ سنت‌گرای ایرانی گره خورده است، بر دانشجویان جوان تحمیل می‌شود.

نشانهٔ روشن این بینش را در برنامه‌ریزی تحصیلی دوره‌های مختلف ادبیات فارسی می بینیم.

مثلاً از تمام ۱۴۶ واحد درسی که برای دورهٔ کارشناسی ادبیات فارسی پیش‌بینی شده است، تنها ۲ واحد به ادبیات معاصر اختصاص داده شده است که در این دو واحد نیز در بسیاری از دانشگاهها تنها به ادب دورهٔ مشروطه پرداخته می شود و آن هم اغلب به تحولاتی که در حوزهٔ شعر صورت گرفته است پرداخته می‌شود. در دوره فوق‌لیسانس و دکتری هم درس مربوط به ادبیات معاصر وجود ندارد، مگر در مکتب‌های ادبی اشاره‌ای صورت گیرد.

با این برنامه ریزی معلوم نیست، مثلاً «ادب داستانی» را باید رشتهٔ کامپیوتر بخواند یا رشتهٔ مامایی؟

*** آیا فکر نمی‌کنید در این ایجاد فاصله و بیگانگی خود شعر نو هم شریك باشد؟**

ـ بله، بی‌شك. بعضی از نوسرایان تحت تاثیر مکتب‌های مدرن اروپایی هنر را فقط برای هنر خواستند و با مشکلاتی که ناشی از ضعف آنان در زبان و در استعداد شاعری بود، اختلالاتی ایجاد کردند که در شعر معاصر تأثیر خود را گذاشت و هنوز گاهی این بیماری در شعر امروز عود می‌کند.

شعر امروز اگر نتواند از بسیاری از امتیازات شعر کلاسیك بهره جوید و نتواند دیدگاه‌های اجتماع را بسراید، همچنان از مردم فاصله خواهد داشت.

کشور ما کشور افراط‌ها و تفریط‌هاست، و موجب تأسف است که می بینیم هنوز ـ با وجود اینکه دوره‌اش تمام شده است ـ گروهی از اهل ادب حتی از شنیدن شعر زیبای امروز بیزارند و در مقابل برخی متشاعران امروزی نیز به علت عدم درك کافی از ادبیات افتخارانگیز کلاسیك با نظر تردید به آن می نگرند. و این هر دو تفکر مخرب و باطل است.

*** اما خیلی‌ها برای سرایش شعر نو، قالب‌های کلاسیك را رها کرده‌اند...**

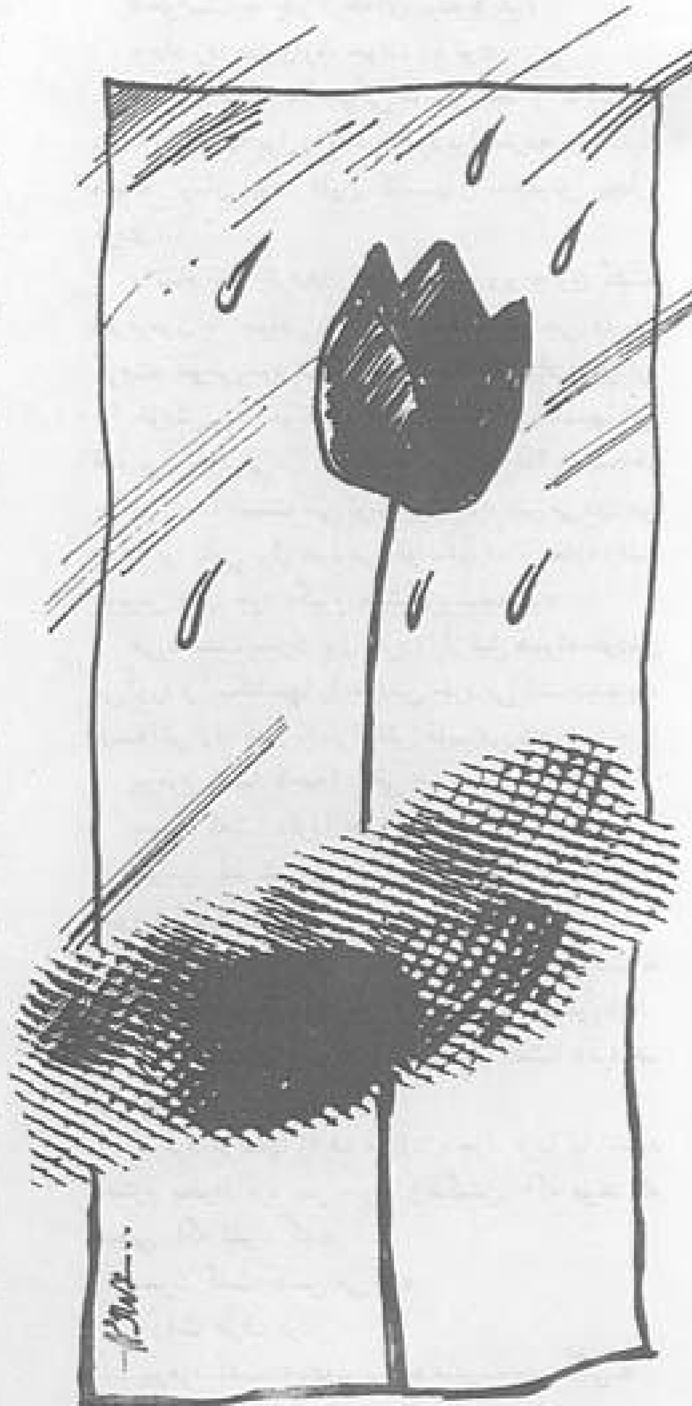
ـ هنگامی که شعر نو سالم، در این دیار متولد شد و اندکی بالید، شعر کلاسیك را نیز به چالش فراخواند و به تکاپو واداشت و نسیم تازهٔ نوسرایی که امروزه در شاخ و برگ قالب‌های کلاسیك وزیدن گرفته است، از نشانه‌های این چالش و تکاپو و از برکت همین هم‌نشینی است.

اصولا بیان تازه و شعر نو بالاتر و والاتر از گرفتاری‌های قالبی است.

چه بسیارند نوشته‌هایی که به نام شعر در قالب آزاد و نیمایی خودنمایی می کنند و بوی کهنگی و فرسودگی‌شان مشام صاحبان ذوق سلیم را می‌آزارد و چه بسیارند اشعاری که هوای تازه و شمیم روح‌فزای نوگرایی از کوچه کوچهٔ بیت‌هایشان عطرافشانی می کند. امّا در قالب کلاسیك سروده شده‌اند.

*** ادبیات انقلاب را چگونه می‌بینید؟**

ـ همانطوری که انقلاب اسلامی یك پدیده



استثنایی بود، زبان آن که همین «ادبیات انقلاب» است نیز، ویژگیهای استثنایی و منحصر به خویش دارد. نقد ادبیات این دوره، با رعایت جانب انصاف و بی‌طرفی اگرچه زمان می‌طلبد، امّا بسیار ضروری است. شکوفایی استعدادهای جوان با آفرینش آثار تازه‌ای در شعر، داستان، تئاتر، سینما و... علاوه بر اینکه ماندگاری این آثار را تضمین می کند، آینده‌ای پربرکت را نیز نوید می‌دهد.

منتقدینی که عقیده‌هایشان از دست عقده‌هایشان مصون نمانده است و تحمل عقیدهٔ مخالف را هم ندارند، در مورد ادبیات انقلاب مرتکب خلاف‌گویی‌هایی دور از انصاف شده‌اند که فردا تاریخ به ریش قضاوت‌هایشان خواهد خندید.

*** شما وسایل ارتباط جمعی را تا چه اندازه در خدمت شعر می‌بینید؟**

ـ یکی از میدان‌هایی که باید آینه شعر زمان خود باشند، صفحات شعر مجلات و نشریات است. امّا تا آنجایی که به یاد دارم، متاسفانه، همیشه این صفحات در خدمت مسئولین صفحه بوده‌اند، گردانندگان صفحات شعر به جای ایجاد فضایی آزاد و سالم، همواره سعی کرده‌اند که عرصه را برای جولان سلیقه‌های خود آماده کنند.

به همین علت می توان به راحتی حدس زد که کدام شعرها در کدام روزنامه یا مجله به چاپ خواهد رسید، و کدام صفحه شعر، کدام شعر را سانسور خواهد کرد. این مورد شامل همه نشریات، چه دست چپی چه دست راستی و چه دست بالایی و چه دست پایینی و... می شود و این یکی از آفات هنر است.

اگر مصلحت اندیشی صاحبان این نشریات اعمال چنین سیاستی را ایجاب می کند، از هنرمندانی که کارگردانی صفحات هنری را به عهده دارند، این گناه نابخشودنی است.

آخرین سرپناه

راستی روزگاری غریب است
چشم آینه، حتی، فریب است

تا صداقت از این خانه دور است
عشق، مثل حقیقت غریب است

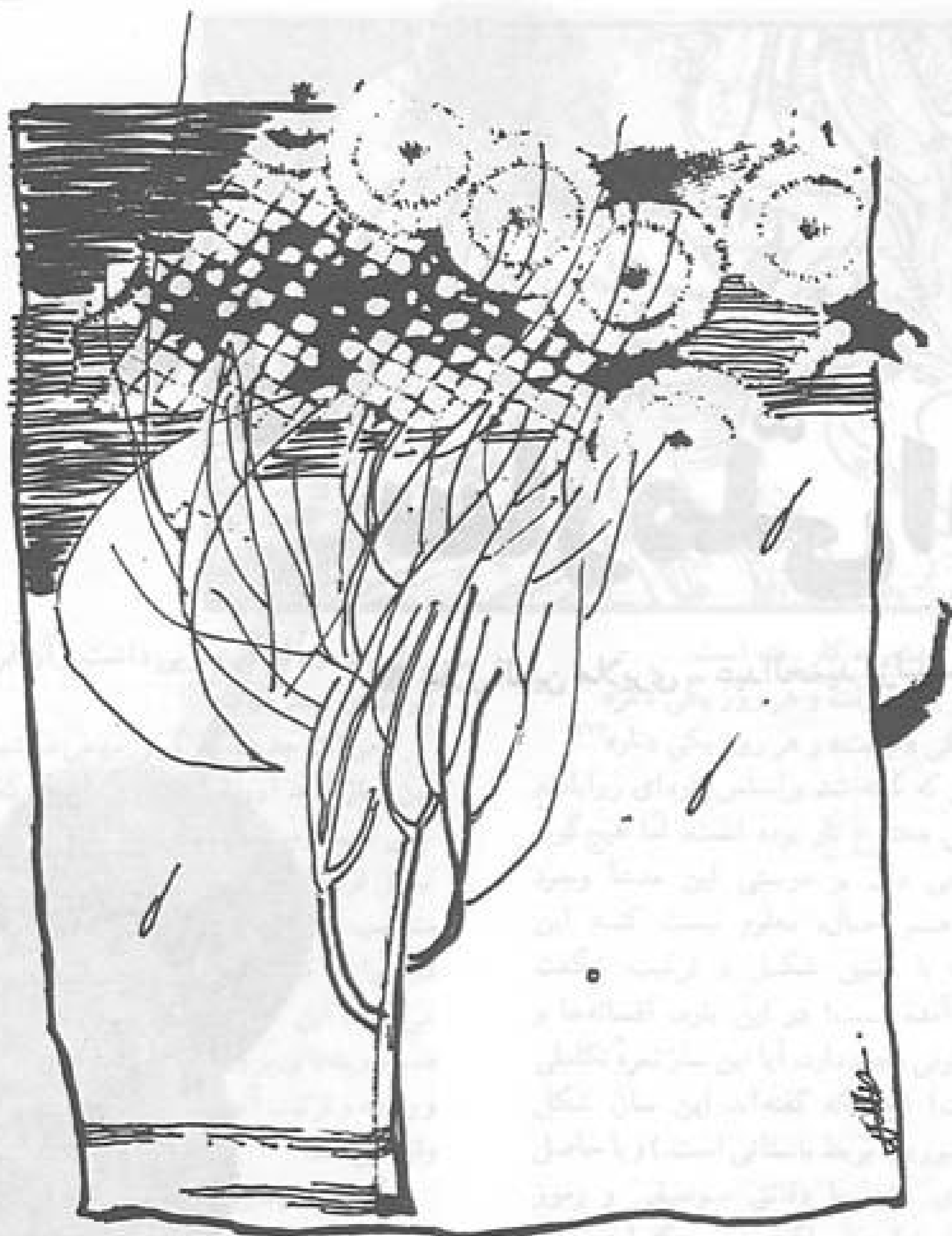
از مسیحای من آنچه مانده ست
آه، تنها همین یك صلیب است

از نگاه تو فهمیدم امروز
مهربانی فقط یك فریب است

یك بغل خواب آسوده دارد
هر که از عاشقی بی‌نصیب است

□□

آخرین سرپناه رهایی
سایهٔ دست «امّن یجیب» است



۶ شعر از: ضیاءالدین خالقی ـ لنگرود

می بارم چشم...

می بارم چشم
برتو
اي کویر نگاه!
جزاشك
چه ثمر می‌دهی مرا؟

واژه ای...

واژه‌ای از لب جنون
پرتاب می شود
میانِ عشق،
درّه
در شعله‌های شقایق می سوخت.

از نگاهت...

از نگاهت
گل هستی رویید
در باغهای زبان.

باران که بر ایوانم...

باران که برایوانم ببارد
صدای پایی در دفترم
بیدار می شود
و به سمتِ آبادی می‌رود.

به رنگِ باران...

به رنگِ باران نوشتم
کهکشانی تازه را
و هر قطره‌ی باران
يك قطره برگ شد
يك قطره سیب شد
يك قطره...
به رنگِ باران نوشتند
کهکشانی تازه را.

آبی کنار جنگل مهتاب..

آبی کنارِ جنگلِ مهتاب رفته بود
یادی کنارِ چمن
با یار
درپی دیدار
بی‌تاب رفته بود
من مانده بودم و عشقی برآبها
بر من همان برفت
که بر آب رفته بود.

تار

سازملّی ایرانیان

■ جلال الدین ملایری ـ عبدالحمید قزلباشان

... چندی قبل هیاهوی یکی از بحثهای پرشور در باب موسیقی سنتی و اهل آن تا به آنجا رسید که یکی از شعرای معروف معاصر گفت: «**با تاری که یك و نیم اُکتاو وسعت صوتی دارد، چگونه می‌توان نعرهٔ زمان (نع... ر... هٔی) زمان را به گوش مردم جهان رساند...**»

اهل موسیقی می‌دانند که وسعت صوتی تار کمی بیش از ۳ اُکتاو است: این به جای خود محفوظ؛ امّا معلوم نیست که چرا شاعر معاصر گمان را بر این نهاده‌اند که هر چه دستهٔ ساز بلندتر باشد، آن نعرهٔ کذایی را بهتر می‌توان به گوش جهانیان رساند. به قول هنرمندگرامی آقای حسین علیزاده: «چطور است تاری را با دستهٔ سه متری سفارش ساخت بدهیم تا نعرهٔ زمان را ـ که معلوم نیست چگونه نعره‌ای خواهد بود ـ به گوش جهانیان برسانیم!»

□□□

به طور کلی سازهای موسیقی ایرانی به چهار گروه تقسیم می‌شوند:

۱) سازهای مضرابی
۲) سازهای زهی
۳) سازهای بادی
۴) سازهای ضربی

در فرهنگ موسیقایی ایران، همین تقسیم‌بندی را با عناوین و تعابیر دیگر می‌بینیم:

۱) **ذوات الاوتار** که دارای سیم است و با مضراب، آرشه و یا ناخن نواخته می‌شوند، مانند تار و سه تار، کمانچه و چنگ.

۲) **ذوات النفخ (سازهای بادی)** که بادمیدن در آنها به صدا در می‌آیند، مانند نی وسرنا.

۳) **آلات ضربی (سازهای کوبه‌ای)** که برای حفظ ضرب و آهنگ و ریتم به کار می‌آیند، مانند دف، تنبك و دهل.(۱)

بدین ترتیب، کلیهٔ سازهای موسیقی سنتّی ایران، در یکی از این سه گروه قرار می‌گیرد.

در دورهٔ اسلامی، سازهای زهی مضرابی (ذوات الاوتار)، بیش از سایر سازها اهمیت داشت. از رایج‌ترین انواع این گروه سازها، تنبور، قانون، بربط و عود را باید نام برد. به علاوه، در دسته‌های زهی آن دوره، دوساز: «رباب الشّاعر» و «چنگ»، از این نظر که برای همراهی با آواز و شعر، بیشتر به کار می‌رفت، ارزش خاصّی داشت. از گروه سازهای بادی (ذوات النفخ) کرنا، سرنا، شیپور، نی و قره نی معمول بود. از سازهای ضربی، طبل و دف اهمیت بیشتری داشت و دف با چنگ همراهی می‌کرد.(۲)

«ذوات الاوتار» از حیث تعداد، از سازهای بادی فراوانتر بود و بیش از بیست و شش نوع از آنها مورد استفاده قرار می‌گرفته است: عود قدیم، عود جدید کامل، ششتای، طرب‌رود، تنبور، شرونبان، تنبورترکی، روح افزای، قوپوزرومی، اوزان، نای تنبور، رباب، مغنی، اگری، قانون، کمانچه، غژك، یکتای، ترنتای، ساز دولاب، ساز عالی مرصع، تحفة العود، شدرغو، پی‌پا، باتوغان، شهرود و رودخانی.

در پانوشت سازهای زهی **لغت‌نامهٔ دهخدا**، با اسامی جالب توجه دیگری نیزرو به رو می‌شویم که از آن جمله‌اند:

ابوالّلهو (که ظاهراً نوعی تنبور بوده است)
کیثار (قیثار)
کناره
شیشك (که ظاهراً همان غژك است)
اگری (چنگ)،
چهارپاره (چهارتار)(۳)

تار از نظر لغوی به معنای رشته، زه، وتر، تارمو، تار ابریشم، سیم و امثال آن است. امّا به هر حال، در اصطلاح سازشناسی، «تار» به عنوان یك ساز مشخصّ با ویژگیهای شناخته شده است.



تارسازی از گروه سازهای زهی است. متأسفانه دربارهٔ تاریخ پیدایش (و ساخت و پرداخت آن) آگاهیهای موثق و مستندی در دست نیست. از تصاویر و نقاشیهای موجود در کاشی کاریهای دوران صفویه چنین برمی‌آید که تار از آن زمان، در ایران متداول شده است. از قرار روایات غیرمستند، زمان پیدایش تار به دوران فارابی برمی گردد که پرده بندی و سیم آن را تکمیل کرده است. پس از او استادان سرشناسی چون صفی‌الدین، خواجه بهاءالدین، ابوالفرج اصفهانی و دیگران، هر کدام دربارهٔ تقسیم فواصل پرده، که موافق پرده های تار نیز هست، مطالبی ذکر کرده‌اند.(۴)

تار از زمان قاجاریه، به صورت شاخص ترین ساز ملّی ایران درآمده و نقش ویژه‌ای در ارکسترهای ایرانی، ایفا کرده است. تا آنجا که شادروان مرتضی حنانه در کتاب «گامهای گمشده» از آن، با عنوان «ساز ملّی ایرانیان»، یاد کرده است.

بلندای دستهٔ این ساز، به نوازنده امکان می‌دهد تا با آن، کلیّهٔ نغمه‌های متداول موسیقی ایرانی (ردیف موسیقی) را به خوبی اجرا کند.

شادروان علی اکبرخان شهنازی نوازندهٔ بلندآوازهٔ تار می گوید: «تار را سلطان سازها می‌دانم؛ زیرا سازی کاملتر از آن ـ برای اجرای نغمه‌های ایرانی ـ نداریم. زیرا پرده‌های آن ثابت است و با کوکهای متعددی که دارد، می توانیم هرآهنگی را که می‌خواهیم بنوازیم.»(۵)

تار، شکل تکامل یافتهٔ تنبور است، که فارابی در کتاب «الموسیقی الکبیر» به شرح انواع خراسانی و بغدادی این ساز و طرز پرده بندی آن پرداخته است. تا دورهٔ صفویه، نشانی از این ساز با شکل و ترکیب کنونی آن دیده نمی شود و حتی در نقاشیهای مربوط به این دوره (مانند مجلس بزم تالار چهل ستون اصفهان) هم اثری از این ساز نیست. در صورتی که تنبور، در نقاشیهای قدیم خودنمایی می کند. در نقاشی مجلس بزم شاه عباس دوم سازی شبیه به تنبور، با کاسهٔ طنینی که روی آن از چوب پوشیده شده است، ملاحظه می‌شود(۶) تار به شکل امروز، از دورهٔ قاجاریه در نقاشیها و عکسها دیده می‌شود. مرحوم روح‌الله خالقی در کتاب «سرگذشت موسیقی ایران» در بیان تاریخچهٔ این ساز چنین می نویسد:

«معلوم نیست از چه زمان، این نام، به سازی که امروز در دست ماست، اطلاق شده است. تنها در شعر فرخی سیستانی در ردیف «غژ» و «نزهت» که نام دو آلت موسیقی است، به کار رفته است:

هر روز یکی دولت و هر روز یکی «غژ»
هر روز یکی «نزهت» و هر روز یکی «تار»(۷)

همان طور که گفته شد براساس پاره‌ای از روایات، ابونصرفارابی مخترع تار بوده است، امّا هیچ گونه شواهد تاریخی دال بر درستی این مدعا وجود ندارد. به هر حال، معلوم نیست که این ساز عجیب با چنین شکل و ترکیب شگفت چگونه پدید آمده است؟ در این باره، افسانه‌ها و روایات گوناگونی وجود دارد. آیا این ساز ثمرهٔ تکاملی تدریجی است؟ (چنانکه گفته‌اند این ساز، شکل تکامل یافتهٔ تنبور و یا بربط باستانی است.) و یا حاصل نبوغ هنرمندی آشنا با دقائق موسیقی و رموز صداشناسی است؟ حتی اگر بپذیریم که این ساز، ساخته و پرداختهٔ نبوغ صنعتگری آشنا به رموز موسیقی باشد، باز ناچار از قبول این واقعیت هستیم که تار، در شکل و قوارهٔ کنونی آن، دستاورد تلاشها و تأملات بسیاری از نوازندگان و کارشناسان اهل موسیقی است. دست کم می‌دانیم که در همین اواخر، استاد و نوازندهٔ بلندپایهٔ موسیقی ایران، غلامحسین درویش، در تکامل و تکمیل این ساز دستی بسزا داشته است و چنانکه معروف است سیم ششمی بر این ساز افزوده است(۸).

تکامل این ساز را باید مرهون زحمات موسیقیدانان با تجربهٔ دو سه قرن اخیر دانست. زیرا در دو سه قرن گذشته با تماسهایی که بین ملل شرق و غرب پیدا شد، «تکنیک» پیشرفتهٔ موسیقی غربی نیز مورد توجه موسیقیدانان پیشرو قرار گرفت و موسیقیدانان کوشیدند از «تکنیک» موسیقی غربی بهره برگیرند. بنابراین کوشیدند مانند سازهای غربی، دامنه اصوات را در وسعت صدای تار به طرف زیر گسترش دهند و از سوی دیگر، آوازها و ملودیهای ایرانی را با استفاده از خط موسیقی غربی (نت) به رشتهٔ تحریر درآورند. در نتیجه، موسیقیدانان ایرانی توانستند از یک چهارم درست (ذوالاربع) پرده بندی در قسمت پایین دستهٔ ساز تجاوز کرده و با تقلید از شیوهٔ استفاده از طرز پرده بندی در موسیقی غربی و با انگشت گذاری اکتسابی تا انتهای دستهٔ ساز (نزدیک کاسه) بالا روند و تقریباً بیشتر از یک اُکتاو نیز به وسعت صدای تار در «زیر» بیفزایند.

بر اثر این تکامل، موفقیتهای دیگری ازجمله امکان اجرای دستگاهها و مقامها در محلهای غیرسنتی نیز به وجود آمد. اما متأسفانه این تحول، ره آوردی زیانبار نیز درپی داشت و آن فراموش کردن روشهای سنتی بود.»(۹)

تحولات جدید، دگرگونی مهمی در شیوهٔ نوازندگی این ساز پدید آورده است، به طوری که سیم سوم و حتی سیم دوم، با کوکهای متفاوت، دستخوش تغییر و تبدیل فراوانی می شود و نوازنده، در هر دستگاه ومقام، متناسب با مایهٔ اصلی، سیم سوم را به صورت «واخوان» مناسبی برای تشدید مایهٔ آن کوك در می آورد. این عمل، گرچه سبب ایجاد [به اصطلاح] «سونوریته»‌ای پُر و مرتعش می شود، اما به سیستم مُدها و رابطه و ترتیب آنها، بویژه در اجرای «ردیف» خدشه وارد می کند.(۱۰)

یکی از رهاوردهای مثبت و پسندیدهٔ تکنیك موسیقی غربی، شیوهٔ انگشت گذاری است. در گذشته، نوازندگان ما هرچهار انگشت را در یك دانگ به کار می‌برند و این عمل، سبب ناراحتی انگشتان و در نتیجه دشواری اجرا می شده است.

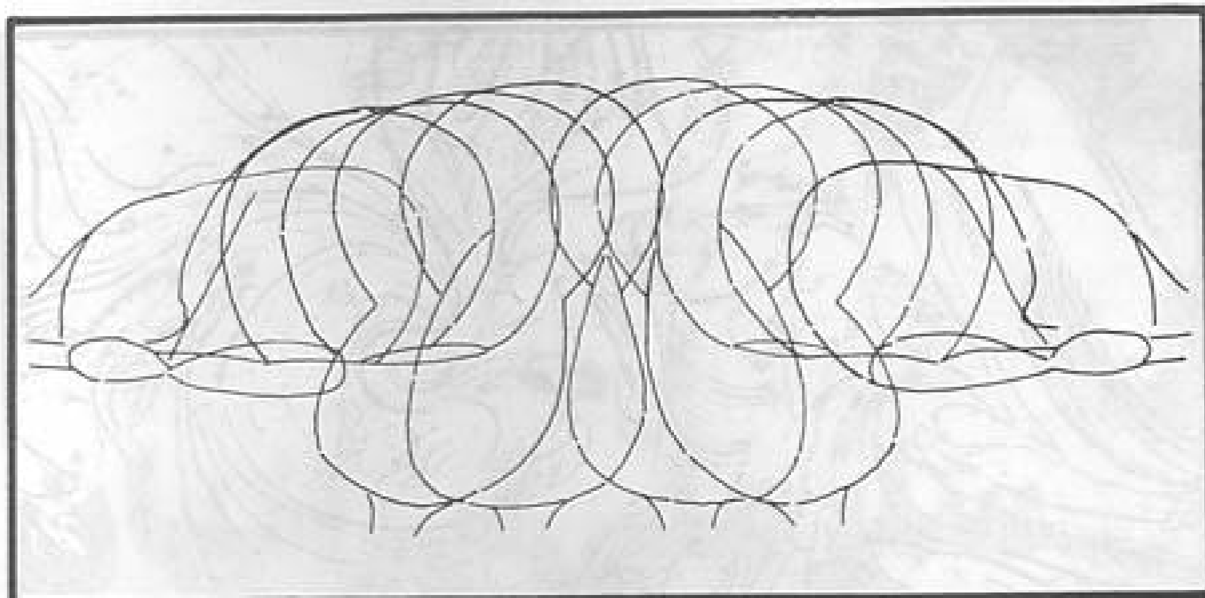
دکتر مهدی برکشلی در کتاب «ردیف موسیقی ایران» چنین می نویسد:

«در زمان فارابی اصل دو پرده‌ای گام، منسوب به فیثاغورث مورد قبول و اجرای آن بر اسبابهای موسیقی معمول آن زمان، عملی انجام یافته بوده است و معاصران اواصل دیگری سوای آن برای پرده‌بندی سازها نمی شناختند. پرده‌های معمول، چهارتا بوده است که به نام انگشتان دست خوانده می شدند... این انگشتان، روی پرده‌های هم نام خود قرار گرفته و با کوتاه کردن قسمت مرتعش سیم، صدای معمولی در هر دانگ را بر هر سیم ایجاد می کردند که تعداد آنها با مطلق یا دست باز سیم، پنج تا می شود. یعنی بر هر سیم، یك دانگ، شامل پنج صدا ایجاد می شده است.»(۱۱)

البته سیستم انگشت گذاری (که از تکنیك و تدابیر نوازندگی غرب اقتباس شده است) در نوازندگی تار کاربرد چندانی ندارد، زیرا طول دسته این ساز نسبتاً بزرگ است. بنابراین نوازندگان این ساز، از نوعی انگشت گذاری که در حالتها و به اصطلاح در پوزیسیونهای مختلف به کار می‌رود، استفاده می کنند.

ساختمان تار

تار عبارت است از دو جعبهٔ مجوّف به نام کاسه و نقاره که از چوب [معمولاً] توت ساخته می شود وبدنه و دستهٔ تار از چوب فوفل و گردوی کهنه است و پوست برهٔ تودلی را به روی کاسه می کشند و روی دسته را با استخوان پای شتر می بندند و خرك روی کاسه را از



شاخ گوزن می‌گذارند.(۱۴)

محل انگشت گذاری را دسته می‌گویند که پهنای آن حدود ۳/۷ سانتی‌متر است. ناحیهٔ «گوشی»ها را اصطلاحاً پنجه می‌خوانند. سیمهای تار را روی خرک، سوار بر پوست کاسه قرار می‌دهند و بدین ترتیب، صدایی که در اثر برخورد مضراب و سیمها پدید می‌آید در قسمت کاسه تقویت می‌شود.

سیمهای تار در انتها به دکمه‌ای متصل می‌شود و پس از عبور از خرک به موازات یکدیگر در امتداد دسته از شیار شیطانک رد می‌شود و به گوشی‌های مقابل هم وصل می‌شود. خرک در فاصلهٔ ۱/۷ طول کاسه از انتهای آن قرار می‌گیرد و معمولاً آن را در فراخترین محل دهانهٔ کاسه قرار می‌دهند.

همان‌گونه که گفته شد عمل خرک یا پل آن است که ارتعاشات سیمها را به پوست و از آنجا به هوای درون جعبه انتقال می‌دهد تا هوا در اثر «رِزُنانس» به ارتعاش درآید. در حقیقت، صدای تار از دو قسمت ساخته شده، یکی از آنها مربوط به کاسه و نقاره و هوای درون آن و چوب است و دیگری مربوط به ارتعاش سیم. هنگامی که سیم تار بر اثر حرکت مضراب، به صدا درمی‌آید، فقط مقدار کمی از انرژی صوتی آن به گوش می‌رسد و قسمت بیشتر آن مربوط به صدای ارتعاش جعبهٔ رِزُنانس (کاسه و نقاره) است که سیمها بر روی آن قرار دارد.

اجزای گوناگون تار عبارتند از:

ـ کاسه، نقاره، دسته، پوست، خرک، سیم‌گیر، پرده‌ها، شیطانک، پنجه، مضراب و سیمها

تار دارای شش سیم فلزی است. دو سیم اول و دوم سفید و از نوع فولاد است و به اصطلاح با نت «دو» کوک می‌شوند و سیم سوم و چهارم، زردرنگ است و از جنس برنج است که ضخامت آن اندکی از سیم فولادی بیشتر و در «سُل» کوک می‌شوند سیم پنجم سفید فولادی و سیم ششم زرد برنجی است که نوع کوک آن در اجرای دستگاهها و مقامهای موسیقی فرق می‌کند. (البته این تفاوت کوک در سیمهای دیگر و بخصوص در سیمهای سوم و چهارم نیز متناسب با دستگاههای موسیقی، وجود دارد).

تار دارای ۲۸ پرده است که ۱۵ پردهٔ آن، به صورت سه‌لایی و ۱۳ پردهٔ آن به شکل چهارلایی بسته می‌شوند. جنس این پرده‌ها از زه یا رودهٔ گوسفند است. طول تار معمولاً ۹۳ تا ۹۶ سانتی‌متر و طول سیم مرتعش، یعنی فاصلهٔ خرک تا شیطانک ۶۶ سانتی‌متر است. طول قسمت کاسه و نقاره درحدود ۳۰ سانتی‌متر است.

تار ایرانی، دارای کاسه‌ای است مرکب از دو قسمت، که بزرگتر را کاسه و کوچکتر را نقاره می‌نامند و هریک، دهانه‌ای دارد به شکل گلابی که نوک آن، به طرف یکدیگر است و روی دهانه‌ها پوست نازک برّه کشیده شده است. «دستهٔ» تار متصل به «نقاره» است و از سوی دیگر، منتهی به پنجه می‌شود که دارای شش گوشی (محل اتصال سیمها) است. سیمهای تار از روی خرک که تقریباً در ثلث انتهایی پوست کاسه قرار دارد، می‌گذرد.

سیمهای تار از سه تار اقتباس شده، منتها برای آن که صدای آن قویتر شود، سیمهای اول و دوم (زرد و سفید) را به صورت جفت و دوتایی بسته‌اند و پنج سیم پیدا کرده است. سیم شش را چنانکه معروف است (و پیش از این نیز اشاره شد) غلامحسین درویش به آن افزوده است. این سیم به نام «هنگام» معروف است.

محل انگشت گذاری را دسته و ناحیهٔ گوشی‌ها را پنجه می‌نامند. شکل و طول و حجم این ساز در نقاط مختلف ایران متفاوت است. نوعی تار در آذربایجان ایران و شوروی و قفقاز و افغانستان وجود دارد که دستهٔ آن در مقایسه با تار معمول در ایران پهن‌تر و دارای ۹ گوشی است و شیوهٔ نوازندگی آن نیز تا حدی متفاوت است.

کاسه و نقاره را معمولاً از چوب درخت توت و دسته را از چوب «فوفل یا گردو می‌سازند.

شادروان علینقی وزیری، موسیقیدان بزرگ معاصر با تغییر قطر سیمها و پوست و امتداد دستهٔ تار روی نقاره، سه نوع تار دیگرابداع کرد. و آنها را تار «باریتون»، تار معمولی، تارباس و سوپرانو نام نهاد.

برای نواختن تار، آن را روی ران قرار داده و بازو و بدن را به آن تکیه می‌دهند و سپس با مضراب که در دست راست، بین سه انگشت شست و سبابه و وسطی قرار می‌گیرد، بر قسمت معینی از سیمها در قسمت کاسه می‌نوازند.

گردش انگشتان دست چپ روی پرده‌های ساز که در قسمت دسته واقع است، نت مورد نظر را تعیین می‌کند. وقتی بخواهند تار را در هوای مرطوب یا خشک بنوازند، چون پوست تار تغییر می‌کند در نتیجه، جای پرده‌ها نیز تغییر می‌یابد.برای آن‌که این اشکال برطرف شود، به وسیلهٔ یک رشته،زه خرک را به چاکهای مختلف سیم‌گیر وصل کرده، آن را با تغییر جزئی میزان می‌کنند. گستره و دامنهٔ اجرائی تار، کمی بیشتر از سه اکتاو است.

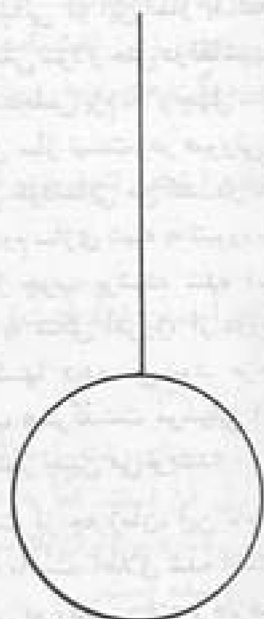
ساختمان تار در آغاز شکلی ساده داشته و از کاربرد آن یعنی ایجاد بهترین صدا پیروی می‌کرده است، اما به تدریج، دراثر تکرار در ساختن آن، سازندگان این ساز، با الهام از عوامل فرهنگی و هنری و زیبایی شناسی قومی، بی‌آنکه لطمه‌ای به اصل آن وارد کنند، هر بار چیزی بر آن افزوده و یا از آن کاسته‌اند و بدین ترتیب، این ساز در طول زمان کمال پذیرفته و به صورت کنونی درآمده است. به تعبیر «گاستون باشلار» انسان، آفریدهٔ آرزوهاست نه مخلوق نیاز، بنابر این گاه آرزوها و خواستهای قلبی، بر نیازهای اولیه چیره می‌شود و حتی فایدهٔ عملی آن را نیز تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

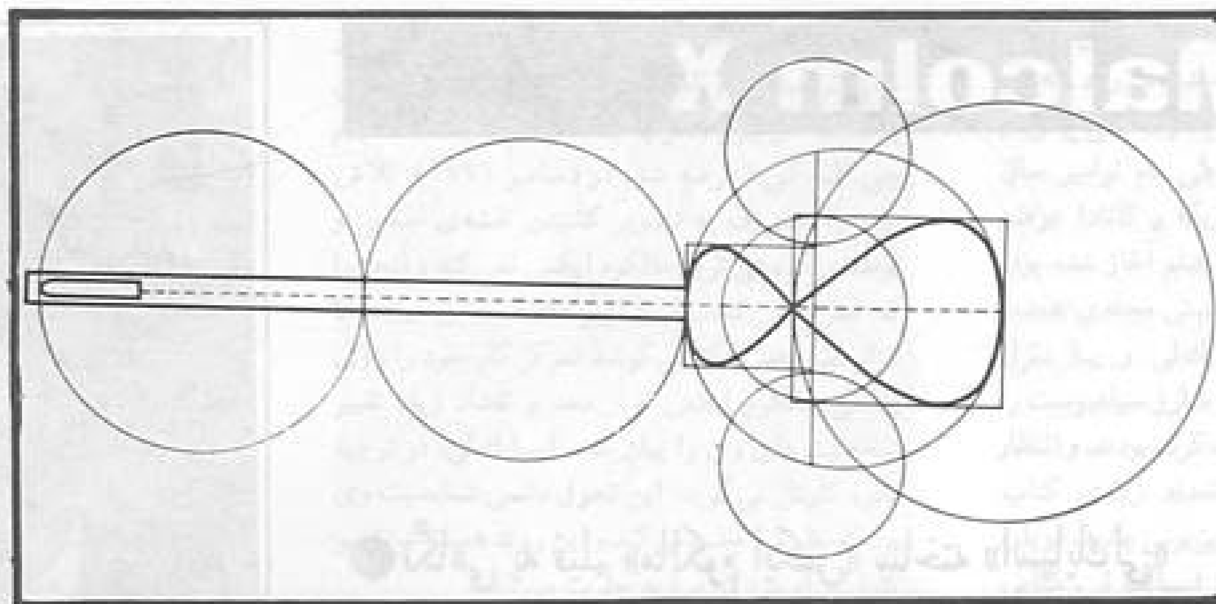
به هرحال، کاملترین شکل این ساز را در دست ساخته‌های یحیی (یحیای دوم) می‌یابیم. هنوز تارهای او در میان گونه‌های شناخته شده ـ از حیث کمال و زیبایی ـ بی‌همانند است.

«معمول یحیی این بود که سالی یک بار استادان تار نوازندگان معروف را به ناهار دعوت می‌کرد و به اصطلاح درویشان، دیگ جوش می‌داد و میرزاعبدالله و آقاحسین قلی، تارها را امتحان می‌کردند و هریک، ساز مناسبی برای خود انتخاب می‌کردند.»(۱۳)

یکی از دلائل مهمی که نشان می‌دهد تار، سازی ایرانی است، وجود سمبلها و یا نماهایی است که در بطن این ساز وجود دارد و هنرمند سازنده به طور خودآگاه و یا ناخودآگاه از آنها استفاده می‌کند.

«تار از یک دسته و یک کاسهٔ دو قسمتی تشکیل شده است. اتصال این دو، به گونه‌ای است که به شکل نمادین در دیگر اشیاء و نقوش هنری می‌توان مشاهده کرد و شکل زیر، صورت خلاصه شدهٔ آن را که از ترکیب یک دایره و یک خط به دست آمده نشان می‌دهد:





این ترکیب را در شکلهای به کار گرفته شده در مینیاتور به صورتهای گوناگون می‌توان مشاهده کرد. البته بارزترین و زیباترین شکل این ترکیب را در تنگ و صُراحی و قرابه می‌توان یافت، که به طور نمادین، نشانگر گردن و تنه است و در محل اتصال گردن به تنه معمولاً از نقوش خاصی استفاده می‌شود که خود کاسهٔ تار نیز با توجه به انحناهایی که دارد می‌تواند مورد مقایسه با انحناهای موجود در اشیاء مصرفی و یا خطوط نستعلیق و یا اجزای معماری قرار گیرد.

همچنین انحنای موزون پشت و کنارهٔ کاسه تار را علاوه بر آنکه در طبیعت می‌توان مشاهده کرد، در خطوطی که نگارگر سنتی ترسیم کرده است نیز می‌توان دید. نمایان‌ترین قسمت کاسه، بخش بالایی آن است که از دو قوس متقاطع تشکیل شده است. هرکدام از این قوسها، کاملاً مشابه قوسهایی است که در غالب انواع معماری ایران دیده می‌شود. جالب اینجاست که خطوط منحنی موجود در ابزار موسیقی غربی مانند خطوط ویلن و گیتار نیز غالباً مورد مقایسه با منحنی‌های معماری دوران رنسانس و پس از آن می‌باشد که شکل‌های تکامل یافتهٔ این آلات موسیقی را در آن دوره می‌توان یافت.»[۱۴]

حروف نستعلیق فارسی نیز از منابعی است که همیشه می‌توان با استفاده از فرمهای آن، به منابع تصویری گونه‌گونی دست یافت. در این مورد، مقایسه بین حروف نستعلیق و شکل تار یحیی قابل توجه است که انحنای کناره‌های این ساز چین و شکن حروف مذکور را داراست.

به هرحال، در این که تار، سازی کاملاً ایرانی است، تشابه ترکیبات و تناسبات آن با نقاشی مینیاتور ایرانی و حروف نستعلیق و معماری سنتی نیز گواه و دلیل بسیار محکم دیگری است. همان‌گونه که اشاره شد مشخصات اولیهٔ کاربردی براثر مرور زمان، به ویژگیهای زیبایی‌شناسانه و هنرمندانه تبدیل می‌شوند که ترکیب خاص کاسه و نقاره تار از آن جمله است.

دکتر علی اکبر صارمی در مقالهٔ جالبی تحت عنوان «نگاهی به تار یحیی و مقایسهٔ آن با دیگر آثار هنر ایران» چنین می‌نویسد:

«خط مایل جدا کنندهٔ کاسه و نقاره که به صورت موزونی کاسه و نقاره را با هم در قسمت پشت ترکیب کرده است، چنان ترکیبات و تناسبات زیبا و متغیری در حجم تار به وجود آورده که جا دارد آن را با انواع قوسها و منحنی‌هایی که در نقاشی مینیاتور مشاهده می‌شوند، مقایسه کرد. در نقاشی مینیاتور، ترکیبات گونه‌گون غالباً از حرکت منحنی به وجود آمده است. نهایت این خطوط منحنی را در یک نقاشی اصفهانی مربوط به قرن دهم هجری می‌توان ملاحظه کرد که در آن همه‌چیز در پیچ و تابی غریب گردهم می‌چرخند و گویی دائما درحال پیچش و تعبیر و زایش‌اند. بدین‌ترتیب این منحنی‌ها که جزء پیوستهٔ نقاشی ایران هستند، در معماری به صورت انواع قوسها متجلی می‌شوند که تنوع آن در معماری ایران بی‌نظیر است و در تار یحیی (بویژه) با نگاه کردن به آن، از زوایای گوناگون، انواع منحنی‌های رایج در هنر ایران را می‌توان یافت.

قابل توجه است که این خطوط منحنی، دارای پیچیدگی هندسی فراوانی است و به سادگی نمی‌توان آنها را در تقسیماتی از دایره جای داد و احساس درونی هنرمند است که چنین ترکیب بدیعی را پدید آورده است.

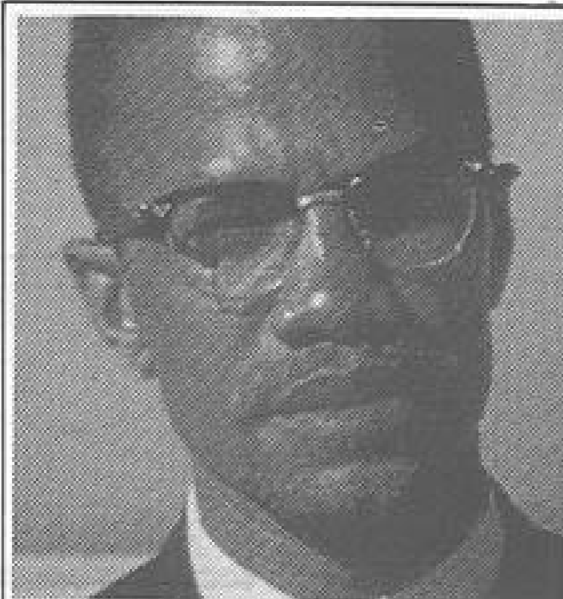
از سویی، حرکت نوک قلم نقاش و خطاط در یک لحظه، قوس مورد نظر را می‌آفریند ولی یحیای تارساز، می‌بایست روزها به تراشیدن چوب بپردازد تا قوس دلخواه خود را از درون آن بیرون کشد. در اینجا می‌توان کار یحیی را با میکل‌آنژ مقایسه کرد که به قولی میکل‌آنـژ، مجسمه‌های خود را از درون سنگ‌های نتراشیده از کوه می‌دید و درواقع، مجسمه‌های وی تلاشی برای رها ساختن پیکرهٔ محبوس درون سنگ بود. یحیی نیز مسلماً کاسهٔ تار خود را در دل کنده‌های توت محبوس می‌دید و سعی می‌کرد آن را از درون چوبهای ناهموار بیرون کشد. یحیی فقط در ذهن خود، شکل تار را مجسم می‌کرد و با تراشیدن چوب، به آن، عینیت می‌بخشید. جالب اینجاست که در اغلب تارهای ساخت یحیی، گره چوب توت معمولاً در برجستگی کنار کاسه و یا نقاره قرار دارد که خود نشانی از مهارت و دید زیبایی‌شناسانهٔ او دارد.»[۱۵]

تار یحیی، همچنان در طول سالها، به عنوان حجمی مرموز باقی مانده است و هنوز کسی آن توان و مایه را نیافته که سازی همطراز ساز شگفت او بسازد. او با شهودی درونی و به مدد محاسبات پیچیدهٔ ذهنی به سازهای خود شکل می‌داد. نقطهٔ شگفت دیگر این است که چرا و با آن خلاقیت بی‌مانند، از الگوهای دیگری استفاده نکرده و ترجیح داده که الگوی همیشگی خود را حفظ کند و تغییر چندانی در صورت آن پدید نیاورد.

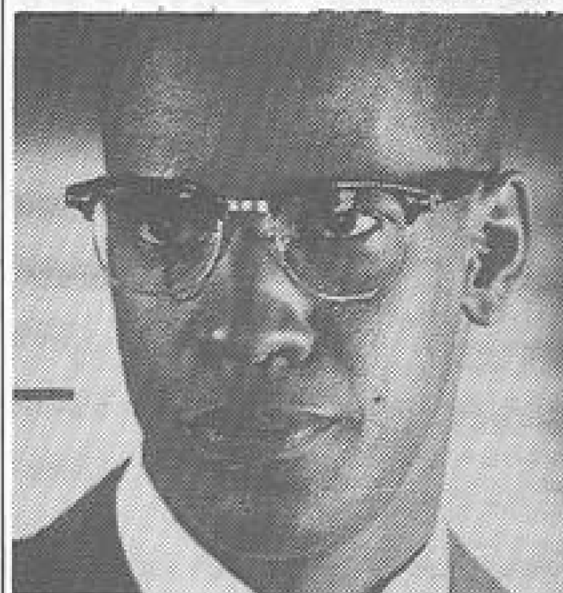
پاورقی:

۱) فرهنگ معین
۲) لغت‌نامه دهخدا
۳) لغت‌نامه دهخدا
۴) دکتر ساسان سپنتا، چشم‌انداز موسیقی ایران، انتشارات مشعل
۵) گفت و شنودی با علی اکبرخان شهنازی
۶) دکتر سپنتا، همان ماخذ
۷) سرگذشت موسیقی ایران، روح‌الله خالقی
۸) دکتر سپنتا، همان
۹) گامهای گمشده، مرتضی حنانه، سروش
۱۰) همان
۱۱) دکتر مهدی برکشلی ـ ردیف موسیقی ایران
۱۲) لغت‌نامهٔ دهخدا
۱۳) معماری و موسیقی، نشر فضا، ۱۳۶۹، مقالهٔ «نگاهی به تار یحیی و مقایسهٔ آن با دیگر آثار هنری ایران»، دکتر علی‌اکبر صارمی
۱۴) همان
۱۵) همان

Malcolm X



چهره واقعی مالکوم ایکس



دنزل واشنگتن در نقش مالکوم ایکس

● نگاهی به فیلم «مالکوم ایکس» ساخته «اسپایك لی»

کوششی برای زدودن غبار تحریف از چهره یک اسطوره

■ گردآوری و ترجمه: وصال روحانی

■ باتوجه به کمی بودجه‌ای که کمپانی برادران وارنر برای تولید فیلم در نظر گرفته بود، «اسپایك لی» کـارگردان فیلم ناگزیر به جذب کمکهای مردمی روی آورد.

بنسون ویلر، شاعر تلاشگر و سیاهپوستی که در هارلم رشد کرد، در ایام نوجوانی اش، هر آنچه درباره مالکوم ایکس شنید، نکاتی منفی بود. عده‌ای، مالکوم ایکس را فردی دارای خلق نامناسب و خوی نادرست توصیف می کردند و ویلر نیز نماد تندی و خشونت را در حرکات وی می‌یافت. ویلر به یاد می‌آورد که در آن زمان، یك بار همراه با خانواده اش، برای شنیدن حرفهای ایکس، به محل یکی از سخنرانی‌های وی رفت و آنچه آنها در آن مکان، از زبان این سیاهپوست قد بلند خشمگین شنیدند، موجب وحشت همگی‌شان شد. طی آن سخنرانی و چند سخنرانی مشابه، مالکوم ایکس سفیدپوستان را «شیاطین» و افرادی صاحب ظن منفی به سیاهپوستان شریف توصیف کرد. ویلر، حتی چند سال بعد از اینکه مالکوم ایکس طی یك ترور به سال ۱۹۶۵ کشته شد، وی را همانند یك فرد لاابالی، هفت تیرکش و نامتعادل می‌دید و او را خارج از چارچوب قراردادهای صحیح اجتماعی تلقی می کرد.

متن حقیقی سخنان مالکوم ایکس

اما چندی بعد، ویلر جوان، پا به کالج گذاشت و در آنجا، داستان کامل زندگی مالکوم ایکس و متن حقیقی سخنان وی را خواند و از این راه، «مالکوم ایکس خوب» را کشف کرد. و در این کشف تازه، ویلر، مالکوم ایکس را مردی یافت که منادی آزادگی و آزادی سیاهپوستان و خواهان حفظ حرمت آنها و ایجاد فضای زندگی توام با عدالت، برای آنان است. ویلر، امروز که برای تامین حقوق اجتماعی سیاهپوستان در بوستون کوشش می کند و به کارهای هنری نیز اشتغال دارد، تلاش خود را مصروف جلوه‌گر شدن معانی عمیق کلام مالکوم ایکس در اشعار خود می کند. اما او تاسف می‌خورد که در محیط زندگی اجتماعی طی این روزها، بیش از آن که ایده‌ها و طرز تلقی مالکوم ایکس باب باشد، لباسهای منقش به نام و نشان او (که به هر حال، اهداف تجاری را تعقیب می کنند) رواج دارند. ویلر، در این باره می‌گوید: بیشتر افراد طرف صحبت‌تان، نمی‌توانند آدرس محل‌های فروش کتاب «مالکوم ایکس صحبت می کند» را به شما بگویند، اما در عین حال، به محض اینکه از آنها سراغ اماکن فروش لباسها و کلاههای مزین به نام و نشان او را بگیرید، آدرس دقیق آنها را به شما می‌دهند.

جوینده‌ی پر تلاش حقیقت

اما مالکوم ایکس، حقیقتاً که بود؟ جوابی که به این سئوال می‌دهیم، در ظاهر پیچیده است، چرا که در پاسخ می‌گوییم او یك سارق، مستاجر و مقیم چند ساله‌ی زندان، مبلغ تحرکات ضد سفیدپوستان و درهمان روند، جوینده‌ی پر تلاش حقیقت و انصاف و عدالت، برای سیاهپوستان شریف و آزادیخواه در سطح جهان بود. و پس از مرگ، مالکوم ایکس به یك شهید، افسانه و به تبع آن، وسیله‌ی سودجویی شرکت‌های تجاری بدل شد با تلاشی که اسپایك لی، کارگردان سیاهپوست و نوجوی آمریکایی، همراه با بازیگر نقش اول، دنزل واشینگتن صورت داده اند و

■ به هنگام فیلمبرداری «مالکوم ایکس»، کوشش شد تا گروه کارگردانی فیلم کشته شوند

■ اسپایك لی، با بهره گیری از بازی کوتاه «نلسون ماندلا» در فیلم «مالکوم ایکس» به پیام «ایکس» هویتی جهانی داد.

به لطف عرضه‌ی فیلم «مالکوم ایکس»، این شخصیت سیاهپوست و ارزشمند، می‌رود که به کاراکتری بزرگتر از زندگی تبدیل شود. حتی پیش از آنکه این فیلم، برای اولین بار طی ماه نوامبر سال ۱۹۹۲، در سینماهای عمده آمریکا و کانادا عرضه شود، هجوم تبلیغاتی در مورد این فیلم آغاز شده بود. پیش از عرضه‌ی فیلم، دست کم شش مجله‌ی عمده، تصاویر مالکوم ایکس، اسپایک لی و یا دنزل واشینگتن را که در فیلم، نقش این مبارز سیاهپوست را بازی می‌کند، روی جلد خود چاپ کرده بودند. و انتظار می‌رود که طی سال ۱۹۹۳، تعداد زیادی کتاب بیوگرافی وی و یک فیلم مستند تلویزیونی جدید، درباره او به بازار ارائه شود. حتی خود اسپایک لی، کتابی نوشته است با عنوان: «دشواریهای ساخت فیلم مالکوم ایکس»، و در آن، موانعی را که فرا راه وی، برای تهیه‌ی این فیلم وجود داشت، تشریح کرده است. جدا از مسایل تبلیغاتی و سودجویی که پی‌آمدهای نامناسب هر رخداد هنری است، باید به واکنش‌ها و طرز نگرش افراد و اقشار مختلف نیز، در این ارتباط اشاره داشت. درون جامعه سیاهپوستان، احساس علاقه و تعلقی که نسبت به مالکوم ایکس وجود دارد، چنان زیاد است که برخی، اسپایک لی را منحصراً به خاطر اینکه دست به ساخت این فیلم زده است، مورد انتقاد قرار داده‌اند. نویسنده‌ای بنام **امیری باراکا** مدعی شده است که اسپایک لی بیش از آن به طبقه مرفه جامعه تعلق دارد که بتواند بیانگر صادق دشواری‌های زندگی مالکوم ایکس باشد. برخی دیگر که در فیلم‌های قبلی اسپایک لی، پرداخت بیش از حد وی به گرایش‌های شخصی او را ناظر بوده‌اند، در مورد توانایی او برای توصیف صادقانه‌ی زندگی مالکوم ایکس به تردید افتاده اند برغم این انتقادات و نظرات ناملایم، اسپایک لی توانسته است فیلمی بسازد که نه فقط برآورنده‌ی خواستها و تامین کننده‌ی معیارهای آثار کلاسیک و پرطرفدار و هالیوودی است، بلکه به تمامی، وفادار به مطالب کتاب بیوگرافی این شخصیت مبارز است. **آلکس هیلی**، که در نوشتن این کتاب دست داشت و پیش از مرگش، نسخه‌ای ادیت نشده از فیلم اسپایک لی را دید، می‌گفت: اگر مالکوم ایکس زنده بود، از تماشای این فیلم لذت می‌برد.

تنها اشخاص دخیل

اسپایک لی، در راه ساخت و عرضه‌ی فیلمش، سبک روزنامه نگاری تحقیقی را به کار می‌گیرد و از این راه، تلاش می‌کند داستان مرگ ناگوار مالکوم ایکس را بازگوید. بلافاصله پس از ترور مالکوم ایکس، گروهی از افراد تندرو، به عنوان تنها اشخاص دخیل در ماجرای مرگ این شخصیت که طی یکی از سخنرانی‌های عصر یکشنبه‌اش به تاریخ ۲۱ فوریه ۱۹۶۵ در تالار اجتماعات واقع در منطقه هارلم به قتل رسید، معرفی شدند. اما تحقیقات بعدی نشان داد که در ماجرای قتل وی **الیجا محمد**، پیشوای پیشین مالکوم ایکس نیز دست داشته ، احتمالا با دستور غیر مستقیم او، این شخصیت مبارز به قتل رسیده است. اما اسپایک لی، با گذاشتن گام‌هایی فراتر، توطئه‌ای وسیعتر را برای نابودی مالکوم ایکس به تصویر می‌کشد و تصریح می‌کند که اف.بی.آی، از نقشه‌ی قتل او مطلع بوده، اما اقدامی برای توقف این برنامه صورت نداده است. اسپایک لی برخلاف **اولیوراستون** به هنگام ساخت فیلم **جی.اف.کی** (عرضه شده در دسامبر ۱۹۹۱)، تلاش خود را مصروف به تصویر کشیدن نقشه‌ی جمعی و توطئه‌ی گروهی ترور مالکوم ایکس نمی کند و آنچه را که مطرح می‌کند، با تصاویر متعدد مقابل بیننده‌ها قرار نمی‌دهد. بلکه می کوشد تمرکز کار خود را روی زندگی مالکوم ایکس قرار دهد و تعداد زیاد تغییر شخصیت‌های وی را بیان کند. اسپایک لی، در توجیه نحوه کارش می گوید: این تحول دائمی شخصیت وی بود که نظر مرا جلب می کند و این روند همیشگی تغییر کاراکتر او بود که مرا به حیرت می کشد.

وجدان آگاه مردم

با اینکه فیلم اسپایک لی، بشدت جذاب است، اما سرانجام نمی تواند توضیح دهد که چرا مالکوم ایکس، آن گونه مردم را منقلب می کرد و چگونه امروز، نماد وجدان آگاه مردم و تمایل درونی آنها، به حفظ حقوق اقشار و اقوام مختلف است. باید گفت که «مالکوم ایکس»، اولین تلاش وسیع اسپایک لی، برای ساختن فیلمی از سبک **اپیک** (حماسی) است و می توانیم بیفزاییم که او ضمن این تلاش، اعتماد به نفس و ظرافت از خود بروز می‌دهد. این فیلم ۳ ساعت و ۲۱ دقیقه‌ای، به نرمی و لطف می گذرد و به ندرت، در آن کندی و توقف حس می شود. از بسیاری جنبه‌ها ، این فیلم منطقی ترین اثر اسپایک لی است و فیلمی است که در چارچوب آثار اپیک و مبتنی بر بیوگرافی هالیوود، براحتی می گنجد. اما برخلاف سایر آثار «اپیک»، غیر ممکن است که بتوان با یک نتیجه‌گیری انتزاعی و ساده و مستقیم، از تماشای این فیلم فارغ شد و با یک خط واحد فکری، از تماشاخانه‌ی محل نمایش این فیلم بیرون آمد، درون این فیلم، آن قدر سبک و روش و آن قدر قصه و فیلم، نهفته و جاری است که به تعدد کاراکترهای مختلف موجود در شخصیت خود مالکوم ایکس است. مالکوم ایکس، نامهای بسیاری داشت. با نام **مالکوم لیتل** بدنیا آمد، بعداً نام «قرمز» را بر روی نهادند و این به نشانه‌ی رنگ موهای او بود. این اسم، بیشتر در سالهای اشتغال وی به امور خلاف و فرار از قانون و افتادن در چنگ آن، در شهر و منطقه بوستون و هارلم، مورد استفاده قرار می گرفت. همچنین، در مدت زمانی قابل توجه از ایام ۶/۵ ساله‌ی حبس او، وی را «شیطان» خطاب می کردند.

طی کردن راههای مختلف

اندک زمانی بعد، نام مالکوم ایکس که به نوعی، اشاره به سیاهپوست و مسلمان بودن وی داشت، به او اطلاق شد و سرانجام، بعد از اینکه او از گروه وابسته به **الیجاه محمد** جدا شد، نام **حاج مالک ال شباز** را برای خود برگزید. هر چه بود، زندگی مالکوم ایکس، سلوکی سرشار از طی کردن راههای مختلف و رسیدن به حد کمال بسیاری از امور ـ چه خوب و چه بد ـ بود. او تندروی و افراط را از زندگی خود دور نمی کرد و اسپایک لی و فیلمبردار تحت استخدام او، **ارنست دیکرسون**، علاقه‌ای ندارند که این زندگی را آرام و بی نوسان نشان دهند. آنها، برای به تصویر کشیدن هر یک از تغییرات رادیکال زندگی مالکوم ایکس، روش تصویربرداری مشخص و متفاوتی را انتخاب می کنند و به این ترتیب، هر کدام از مقاطع کلیدی زندگی او را به نوعی خاص عرضه می‌دارند. قرار است داستان زندگی مالکوم ایکس، افسانه‌ی شکل‌گیری شخصیتی باشد که می‌کوشید حفظ حقوق مسلم سیاهپوستان را به نحوی جدید بیان دارد. پیام او، برای «کسب غرور و عزم راسخ، از هر طریق ممکن»، به تدریج پس از آنکه وی در جریان یک ترور به قتل رسید، تاثیرگذاری و ابعادی افسانه‌ای یافت. شکی در این نیست که اسپایک لی، این شخصیت مبارز را می‌پرستد. تصاویر و اصوات دوگانه پایان فیلم، که شامل پخش ترانه‌ای از **اوزی دیویس** به نام **«پرنس سیاه درخشان ما»** بر روی تصاویری از مالکوم ایکس واقعی و همچنین، سفری به سووتو و نشان دادن سیمای **نلسون ماندلا**، به هنگام ادای جملاتی از مالکوم ایکس می شود، در واقع فراهم آوردن افسانه‌ای کامل از این شخصیت است، اما اسپایک لی، به این بسنده نمی کند و نما و تصویرسازی‌اش را از حد تکیه بر مسائل عاطفی و علایق شخصی فراتر می برد.

دیدگاههای اجتماعی

کارگردان جوان، اما توانای سیاهپوست، نیک می‌داند که با تکیه‌ی صرف بر زندگی سیاسی مالکوم ایکس و یا اکتفا به بیان دیدگاههای اجتماعی او، نمی‌تواند نظر بیننده‌ها را برای مدتی طولانی جلب کند. از این رو است که بیش از یک سوم زمان فیلمش را به تصویر کشیدن زندگی اولیه‌ی مالکوم ایکس که مملو از کج‌روی، خوشگذرانی، سرقت، رفت وآمد با افراد ناباب و در اماکن ناپسند است، اختصاص می‌دهد، طی این زمانها، اسپایک لی تلاش دارد مالکوم ایکس را همانند انسانی معمولی با نیازهای عادی‌اش جلوه گر سازد و در کنار آن، تحول درونی را که درون این شخصیت شکل می گیرد و بزرگترین مشخصه‌ی اوست نشان دهد. بدلیل غوغای تبلیغاتی زیادی که پیرامون گرایش‌های سیاسی مالکوم ایکس برپا شده است، عده ای متحول شدن او را از نظر مذهبی و اصول اخلاقی از نظر دور نگه داشته‌اند. وی، در ابتدا به تورات، آن گونه که الیجاه محمد آنرا توصیف می کرد، روی آورد و سپس، به اسلام گروید. در بازی آرام، اما معظم و درخشانی که دنزل واشینگتن در نقش مالکوم ایکس طی این فیلم ارائه می‌دهد، ما شاهد اصولگرایی مطلق این کاراکتر و دوری جستن اش از پاره‌ای از لذات دنیوی هستیم. او مردی است که نیازی مفرط به باور ارزش‌ها و معیارها دارد. امروز تماشاگران این فیلم، ناخودآگاه در ذهن‌شان به قیاس این فرد انقلابی دهه ۱۹۶۰، با بسیاری از معتقدان به اصول و پیروان آزادی در دهه ۱۹۹۰ مشغول می شوند. فیلمنامه‌ی این اثر که توسط آرنولدپرل و جیمز بالدوین (بدون آنکه نامش در تیتراژ بیاید) و خود اسپایک لی نوشته شده است و بر اساس کتاب «بیوگرافی مالکوم ایکس» تنظیم شده است، این کاراکتر ویژه را، فردی توصیف می کند که به پیدا کردن یک پدر معنوی بی علاقه نیست. و در جستجویی که مالکوم ایکس برای یافتن این پدر انجام می‌دهد، می بینیم که پیوسته از سوی افراد مورد نظرش، از پشت خنجر می‌خورد، ابتدا، راهگشای او در امور خلاف، که کاراکتری است بنام آرچی (با بازی **دلروی لیندو**)، به او پشت می کند و سپس، پشتیبان او در زندان، که نامش «بینز» (با بازی **آلبرت هال**) است، او را تنها

می‌گذارد. و سرانجام، الیجاه محمد (با بازی آل فریمن جونیور)، با اینکه او را از مرگ نجات می‌دهد اما طبق ایده‌های ارائه شده در فیلم، موجب مرگ وی نیز می‌شود.

سرنوشتی بجز مرگ

در چنین شرایطی است که می‌بینیم در اواخر قصه، کاراکتر مالکوم ایکس از همه سو، دست تنها مانده و باور آورده است که سرنوشتی جز مرگ ندارد. سفیدپوستان، او را همانند یك شیطان می‌نگرند و گروههای سیاسی و مذهبی سیاهپوستان نیز، در پشت پرده ضد وی فعالیت می‌کنند. بر این اساس است که فضا و بدی مرگ و نیستی، در این مقاطع و صحنه‌های پایانی فیلم حس می‌شود. و هنگامی که تروریست‌ها، به روی مالکوم ایکس آتش می‌گشایند تا او را از پای در آورند، تماشاگران، چیزی همانند لبخند رضایت را، بابت بدست آوردن معبود و کسب خواستهای دل، بر لبان وی می‌بینند. او کاملا راضی به مرگ بوده است. مالکوم ایکس، بر خلاف بسیاری از قهرمانان حماسی دیگر، مردی مظهر حرکت و فردی پیوسته در تحرك نبود، بلکه نقطه‌ی قوت او، حرف‌ها و خطابه‌هایش بود که مردم تشنه‌ی عدالت را به حرکت در می‌آورد. و در این راستا، فیلم «مالکوم ایکس»، شاید اولین اثر هالیوودی باشد که غرور سیاهپوستان شریف و مبارز را به تصویر می‌کشد و جز این، قصد و هدفی ندارد. همسر بیوه‌ی مالکوم ایکس که بتی شاباز نام دارد، از مشاوران تهیه‌ی این فیلم بوده است و به این سبب است که صحنه‌های مربوط به آشنایی و بسط روابط و سرانجام ازدواج این دو، قدری خشك و رسمی و عاری از احساس تدوین شده است چرا که او مانند بسیاری از موارد مشابه، از باز کردن صندوقچه‌ی اسرار و از بیان تمام حقایق ابا داشته است.

به تصویر کشیدن زندگی عادی

اصولا اسپایك لی، در نیمه‌ی اول اثرش که رها از قید و بندهای معنوی نیمه دوم فیلم است، راحت‌تر و در کارش موفق‌تر نشان می‌دهد و این امر، تایید این نظریه است که به تصویر کشیدن زندگی عادی و سرشار از خوشی، ساده‌تر و راحت‌تر از بیان زندگی پاك و مبتنی بر اخلاق است. در همان نیمه اول فیلم است که اسپایك لی، رابطه‌ی مالکوم ایکس با زنی سفیدپوست به نام سوفیا (با بازی کیت ورنون) را با استادی ترسیم می‌کند و جالب‌تر این که خود کارگردان، در نماهایی از این مقطع از فیلم، در نقش شورتی، همکار مالکوم ایکس در امور خلاف ظاهر می‌شود و ایفای نقش جالبی دارد. طی این زمان، طراحی صحنه و لباسها، به شکل آن زمان (دهه‌های ۴۰ و ۵۰) به شکلی دوست داشتنی و موفق صورت گرفته است و انتخاب موزیك بر روی صحنه‌ها نیز، با تیزهوشی انجام پذیرفته است. آواهایی که می‌شنویم از ترانه سراهای معروفی همچون کنت بیسی، لایونل همپتون، لویی جوردن، الافیتز جرالد و ری چارلز است. فیلمی که اسپایك لی ساخته است، در عین اینکه ملایم شدن تدریجی کاراکتر مالکوم ایکس را نشان می‌دهد، قضاوت او را در سالهای پایان زندگی‌اش، نسبت به آنچه در اوایل زندگی‌اش انجام می‌داد، عرضه نمی‌کند. ما فقط



می‌بینیم که این کاراکتر به تدریج نرمتر و آرامتر می‌شود. او در ابتدا، سفیدپوستان را محکوم می‌کرد و از آنها، به عنوان شیاطین بر روی کره‌ی زمین نام می‌برد، اما در اواخر زندگی‌اش، با اینکه همچنان یك سیاهپوست اصیل و خواهان سرسخت حفظ حقوق این طبقه مانده بود، اما دیگر از سفیدپوستان این گونه یاد نمی‌کرد. آنچه در این فیلم طولانی و متنوع، به روند حوادث جرقه‌ی آتش می‌زند، بازی جذاب و کنترل شده‌ی دنزل واشینگتن در نقش اصلی است. بسیاری از کسانی که مالکوم ایکس را می‌شناختند و از نزدیك با او زندگی کرده بودند، می‌توانند راجع به این که یك وجه کاراکتر او بیش از حد بزرگ و یا غیر حقیقی نشان داده شده است، بحث و جدل و ارائه طریق کنند، اما هیچکدام نمی‌توانند منکر بازی قاطع و وقار نمایشی دنزل واشینگتن شوند. او آتشی پیوسته است که با شعله‌ای کوتاه می‌سوزد. و پاداش این فروغ، کاندیدا شدن او برای دریافت جایزه‌ی اسکار بهترین بازیگر مرد اول، در دهه اول ماه فوریه ۱۹۹۲ بود. دنزل واشینگتن، با بردن جایزه اسکار بیگانه نیست، چنانکه برای بازی تابناکش در فیلم «شکوه» محصول دسامبر ۱۹۸۹، برنده اسکار نقش دوم مرد در این سال شد. اما هر آنچه قبلا دنزل واشینگتن در سینما ارائه داده بود، حتی بازی غیر متعارف‌اش در فیلم فریاد آزادی محصول نوامبر ۱۹۸۶ و ساخته‌ی ریچارد آتن برو، پایین‌تر از نمایش او در فیلم اسپایك لی قرار



می‌گیرد.

دشواری فراوان کار

اسپایك لی می‌گوید حدود یك سال و نیم پیش، به هنگام ساختن فیلم «مالکوم ایکس»، و زمانی که صحنه برای فیلمبرداری نمایی مربوط به تعقیب اتومبیلها در منطقه‌ای از هارلم آماده می‌شد، ناگهان اتومبیل بی‌سرنشینی با سرعت زیاد به طرف او و دستیارانش در سر صحنه، سرازیر شد. با اینکه ماشین بدون این که به کسی صدمه برساند، با جایی برخورد کرد و متوقف شد، اما همان صحنه، همه را به وحشت انداخت. کارگردان جوان، امروز در باره‌ی آن واقعه می‌گوید: «کسی، قطعه آجری را با طناب و با حالت فشار، به پدال گاز بسته و ماشین را به سمت ما راه انداخته بود» بعداً هیچکس نفهمید که این اقدام، کار چه کسی بوده است، اما هر چه بود این اتفاق مانند صدها رخداد نامناسب دیگر، از دشواری فراوان کار فیلمسازی، آن هم فیلم‌هایی با مضامین سیاسی سخن می‌گفت. اصولا ساختن بسیاری از فیلم‌ها، همانند شرکت در یك جنگ گسترده است و تهیه‌ی این فیلم بخصوص، که دو سال طول کشید، نیاز به سرسختی و سماجت کارگردان پرتوانش داشت. پس از این که عده‌ای بر لزوم انتخاب یك کارگردان با ریشه‌های آفریقایی، برای ساخت این فیلم تاکید ورزیدند، اسپایك لی به هر زحمتی بود، عهده‌دار اداره‌ی پروژه شد. پس از انتصاب وی، سیاهپوستان و مبارزان راه احقاق حقوق آنان، تردیدهای وسیع خود را نسبت به اینکه او بتواند تصویرگر راستین زندگی این قهرمان بزرگ باشد، ابراز داشتند. در همین حال، اسپایك لی درگیر مجادله با کمپانی سازنده‌ی فیلم، بر سر مدت زمان طولانی این اثر و بودجه‌ی اختصاص یافته برای آن شد. اسپایك لی ۳۳ میلیون دلار برای این امر می‌خواست، اما کمپانی برادران وارنر، فقط به ۲۰ میلیون دلار رضایت می‌داد.

بیان کوتاهی‌ها

وقتی بر اثر کمبود بودجه، کار قدری متوقف شد، اسپایك لی برای واداشتن کمپانی به ادامه‌ی همکاری، به گفتگو با مطبوعات پرداخت و سعی کرد با بیان کردن کوتاهی‌ها و انعکاس وسیع آن در وسایل ارتباط جمعی، سران کمپانی را شرمگین ساخته و به ادامه‌ی کمك وادارد اما این برنامه، اثر لازم را نکرد و کارگردان پرتلاش فیلم، با تبعیت از کارهای خود مالکوم ایکس در ایام حیاتش، به جذب کمك‌های مردمی روی آورد. او مشکلات مالی مربوط به فیلم را شرح داد و دست نیاز به سوی هنرمندان پرآوازه و ثروتمندی چون بیل کازبی و اوپرا وینفری دراز کرد. اسپایك لی مدعی است که حتی قسمت اعظم دستمزد ۳ میلیون دلاری شخصی‌اش را نیز به روند تهیه‌ی این فیلم باز گرداند و آنرا مصروف ساخت فیلم کرد. او می‌گوید: «کارگردانهای سفید پوست مجبور به انجام این کارها نیستند و چنین فداکاریهایی را صورت نمی‌دهند.» اما شاید او از خاطر برده باشد که فرانسیس فورد کاپولا فیلمساز با تجربه و نامور، بیش از اینها در این زمینه فداکاری کرده است.

در صورت دیدار رودررو

برنامه‌ی اسپایك لی این بود که برای پیوند دادن



پیام آزادیخواهانه‌ی مالکوم ایکس با تلاش‌های ضد تبعیض نژادی امروز، از نلسون ماندلا رهبر مبارزان سیاهپوست آفریقای جنوبی و سرپرست کنگره خلق آفریقا نیز، در فیلم استفاده کند. وقتی پیشنهاد بازی در این فیلم، به ماندلا رسید، جواب او «نه»، سپس «آری» و آنگاه «شاید» بود. لی که احساس می کرد ماندلا در صورت دیدار رودررو با او، بدشواری بتواند پاسخ نه بدهد، بلیت سفر خود و دستیارانش را به سووتو تهیه کرد و با اینکه کمپانی باند، شرکت بیمه کننده ی فیلم، با این سفر مخالف بود، راهی آن دیار شد. حدس کارگردان درست بود و ماندلا به شرکت در نماهای پایانی فیلم تن داد. به این ترتیب است که فیلم با خواندن پیام مبارزه ی مالکوم ایکس توسط ماندلا پایان می گیرد. اما پیام‌هایی که مالکوم ایکس طی حیات خبرسازش به سیاهپوستان و سایر مبارزان راه برابری طبقات داد، فقط با یك مضمون و دو مضمون توأم نبود. او پیوسته از آنها می خواست که سرفراز باشند و برای رفع تبعیض نژادی بکوشند. از سوی دیگر، ایده‌های مالکوم ایکس، صرفا نوع تند مطالب مطرح شده توسط دیگر مبارز راه آزادی سیاهپوستان، یعنی مارتین لوترکینگ نبود. او به طرفدارانش می گفت که همیشه اندیشه‌ی مبارزه با منادیان تبعیض نژادی را در سر داشته باشند و به این اندیشه، عمل کنند. همین توانایی قابل تحسین مالکوم ایکس برای جواب دادن به حرف‌های ناحق و ایستادن مقابل ظالمان بود که سبب می‌شد بسیاری از سیاهپوستان او را پرستش کنند. در زمانی که تمام سیاهپوستان مراقب حرف زدن‌شان در حضور سفید پوستان بودند، مالکوم ایکس در مقابل دوربین عکاسان و تلویزیون‌ها می ایستاد و چیزهایی را می‌گفت که سایر سیاهپوستان فقط در خفا جرأت ابرازش را داشتند. مالکوم ایکس می گفت که به راستی سفید پوستان بر خلاف آنچه می گویند، هرگز نمی توانند سیاهان را بعنوان همتاهای خود قبول کنند و این ایده که سیاهان برای پذیرفته شدن در جامعه، باید بیش از پیش مانند سفید پوستها عمل کنند، طرز نگرش بیرحمانه و نامنصفانه‌ای است. عبدل الکلمات استاد دانشگاه، که در شمال شرق آمریکا زندگی می کند، می گوید: مردم از مالکوم ایکس وحشت داشتند، اما شیفته‌ی او نیز بودند. علاقه‌ی آنها به او، به این دلیل بود که در عین جوانی، جرأت گفتن تمام حرفهای لازم را داشت.

او هرگز محو نشده است

با اینکه گفته می شود بدلیل انتشار کتب متعدد و عرضه فیلم جدید در مورد مالکوم ایکس، شهرت و اعتبار او از نو احیا شده است، اما مدرسان و محققان سیاهپوست اصرار می‌ورزند که تاثیر گذاری او هرگز محو نشده بود. **پل لی** که بعنوان یکی از مشاوران فیلم اسپایك لی کار می کرد، اظهار می‌دارد: مالکوم ایکس، همیشه در جامعه سیاهپوستان، محبوب و مورد علاقه بود. یك دهه پیش از آنکه سالروز تولد مارتین لوتر کینگ به تعطیل عمومی تبدیل شود، مردم روز ۱۹ ماه مه را بعنوان روز مالکوم ایکس گزینش کرده بودند و سالهاست که مراسم تجلیل از این شخصیت، در فیلادلفیا، کلیولند و هارلم انجام می‌پذیرد. **امانوئل کلور** شهردار **کانزاس سیتی** در ایالت **میسوری** آمریکا می گوید که در گذشته‌ی دور- قریب به ۲۵ سال پیش- با همشاگردی‌هایش در مدرسه گرد هم می آمدند و در باره‌ی سخنان مالکوم ایکس صحبت و مطالعه می کردند. او اضافه می کند: امروز که سیاهپوستان جوان دوباره به مالکوم ایکس علاقه نشان می‌دهند، به این می‌ماند که دهه ۱۹۶۰ از نو از راه رسیده است. طی دهه‌های اخیر، هر گاه از سیاهپوستان پرسیده شد که مالکوم ایکس و ایده‌هایش، چه چیزهایی را برای شما به ارمغان آورده‌اند، آنها عمدتا گفته‌اند که او پیام‌آور اصالت انسان و برابری ابنای بشر بوده است. در زمان‌هایی که سفید پوستان بر اثر تماشای فیلم‌های سینمایی، دلشان می‌خواست مثل جان وین یا **استیو مك کوئین** شوند، مالکوم ایکس فرد نمونه‌ای بود که سیاهپوستان بعنوان الگوی خود انتخاب می کردند. فردی که با دوستان و اقوامش، مهربان و در حق دشمنان، بیرحم بود. شهردار سابق شهر آتلانتا واقع در **ایالت جورجیای آمریکا** می گوید: صرفا دیدن مالکوم ایکس در حال فعالیت، اثر خیره کننده‌ای روی سیاهپوستان داشت. او کاری را می کرد که معمولا روانشناسان صورت می‌دهند. او باعث می شد که آنها احساس غرور کنند و بابت سیاهپوست بودن، حس سرفرازی وجودشان را بگیرد.

مرزهای قومی و نژادی

در این میان، اسپایك‌لی و دستیارانش کار ارزشمندی را به انجام رسانده‌اند، چه سبب شده‌اند که این فرد مبارز و حماسه‌ی ساخته شده از او، از نو بر پرده سینما جان گیرند. اسپایك‌لی تا پیش از ساختن و عرضه‌ی فیلم موفق «کار درست را انجام بده» در تابستان ۱۹۸۹، فیلمسازی ویژه‌ی قشر سیاهپوستان به حساب می‌آمد، اما با این فیلم، مرزهای قومی و نژادی را در نوردید و موفق به جذب گروههایی بیشمار به کار و فعالیت خود شد. در این فیلم، شاهد تقابل سیاهپوستان با برخی سفیدپوستان در منطقه زیست سیاهپوستان و جهت گیری‌های حاصله هستیم و اسپایك‌لی طوری دوربینش را حرکت می‌دهد که پیچیده ترین برخوردها را با ساده ترین تصاویر تشریح می کند. موفقیت چشمگیر تجاری این فیلم، درهایی تازه را به روی این کارگردان گشود و اعتبار فراوانی به کار او بخشید. پس از آن و در پاییز سال ۱۹۹۰، فیلم «مو. بتر. بلوز» از سوی اسپایك لی عرضه شد که بار دیگر دنزل واشینگتن در آن بازی می کند و داستان زندگی یك نوازنده‌ی موسیقی و فراز و نشیب‌های پرشمار زندگی خصوصی و شغلی وی است. اما این فیلم، نتوانست مانند اثر قبلی اسپایك‌لی بر طیف وسیعی از اجتماع اثر بگذارد و فروش آن نیز با اندوخته‌های مادی فیلم پیشین او، اصلا برابری نکرد. «مالکوم ایکس»، نه فقط از نظر بهره دهی تجاری، تمام آثار قبلی اسپایك لی را پشت سر می گذارد، بلکه او را به تمامی وارد فیلم سازی سبك «اپیك» می کند. سبکی که اسپایك‌لی و همتاهایش، ظاهرا همواره از آن گریزان بودند. آنها از اینکه متعلق به نهضت سینمای مستقل و بدور از حیطه‌ی دست اندازی کمپانی‌های بزرگ هستند، به خود می‌بالیدند، اما امروز شاید عصر دیگری باشد.

سونات لاله

■ رحمت حقی‌پور.

ازهمه جا، بوی عطر می‌آید: عطر سیب، عطر نارنج، عطر لیمو، عطر انار؛ عطرِ گُلهای لاله و گیاهانِ جور واجور. از هر طرف، صداست که می‌آید: صدا، صدا، صدا... صدای پرنده، صدای آب، صدای نسیم، صدای قرآن، صدای برگ، صدای بالِ پروانه‌ها. پروانه‌های آبی، صورتی، سپید، زرد، بنفش...

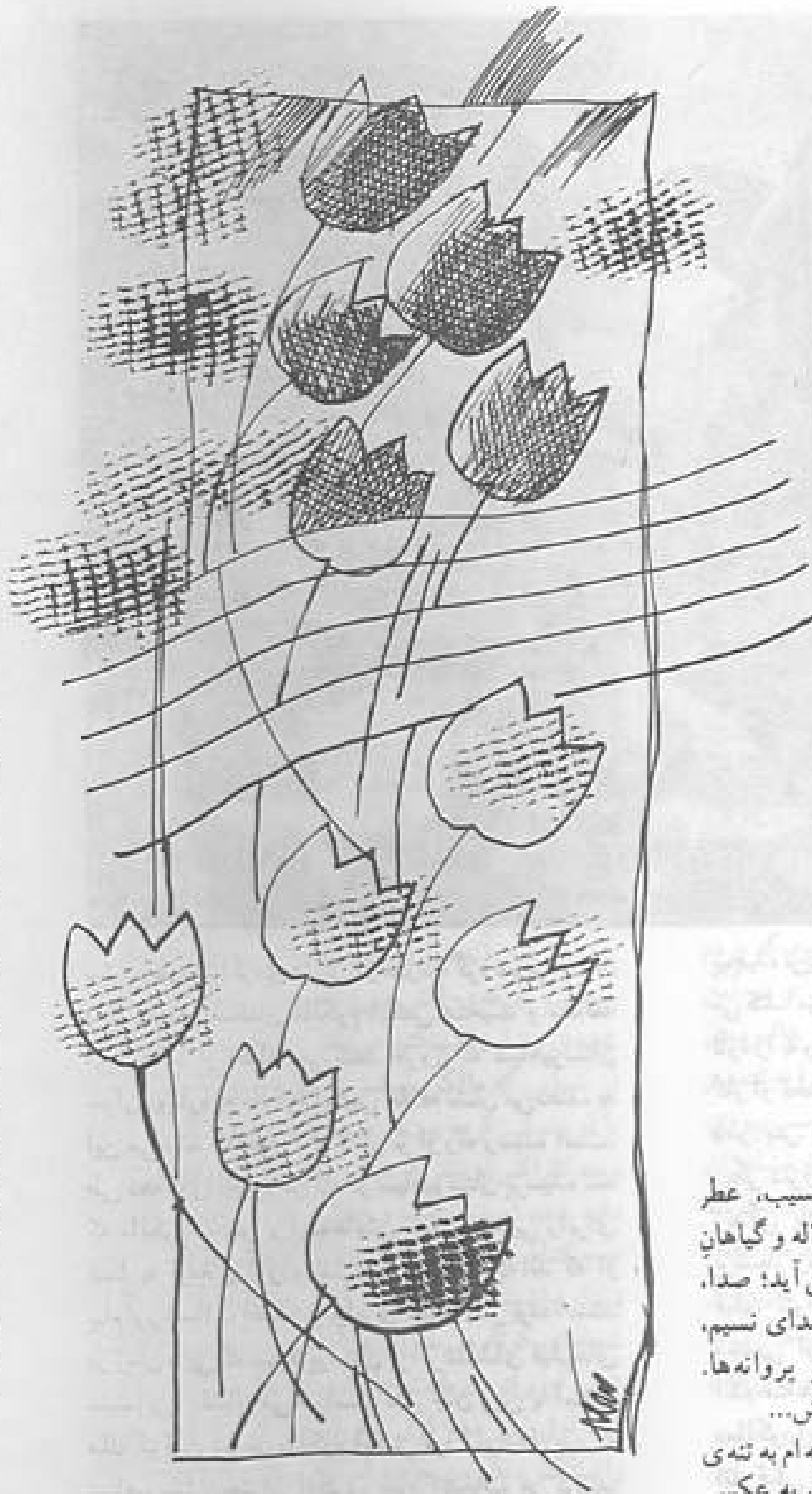
نشسته‌ام روی سبزه‌های کنار رود و تکیه‌ام به تنه‌ی درختِ انار است. توی روشنی زلالِ آب، به عکسِ خودم نگاه می‌کنم: به انارها، که خونرنگ‌اند و چاك چاك. به آسمانِ سبز، که انگار یك تکه از آن، ماسیده به تَه رود. چشمانم مثلِ دو ماهی سیاه، در شکن‌های آب شناور مانده و دو گوشه‌ی پلك‌هایم، کِش آمده. موها و ریش‌های سیاهم، موج برداشته‌اند.

پیراهنِ سپید ململی‌ام توی آب روان، کشاله می‌آید. اینجا «باغ لاله» است. این را به محض ورود، یکی از دو بانوی همراه، به من گفته بود. دروازه‌ی بزرگِ نیلوفری، وقتی که پشتِ سَر ما بسته شد و تو آمدیم، دستِ سپید و کشیده‌اش را با اشاره به دورها بلند کردو در حالیکه بادِ ملایمی توی آستینِ پیراهنِ گشاد و یکسره‌اش ـ که رنگ آبی داشت ـ موج می‌انداخت، گفت:

«توی باغ لاله، همه دوستانِ تواَند. کسانی که اینجا می‌بینی، جزوِ پاك‌ترین و والاترین انسان‌هایند. دشمنانت را به اینجا راهی نیست. پس با خیالِ راحت، باهمسایه‌هایت، با کسانی که می‌بینی، محشور باش.»

بانوی دیگر، که شباهتِ عجیبی به آن یکی داشت، وقتی دید دارم غریبانگی می‌کنم، دست روی شانه‌ام گذاشت و با تبسّم حرفهای دوستش را ادامه داد:

«اینهمه با ما بیگانگی نکن. سرت را بیاور بالا، از چی خجالت می‌کشی؟»



سرم پایین بود و داشتم به عادتِ سالهای دور بچگی، با انگشتانِ دستم بازی می‌کردم. گونه‌هایم داغ بودند و قلبم مثل قلب کبوتر، تندتند می‌تپید:

«اینجا، در باغِ لاله، احساسِ غربت نکن؛ هرچند برایت مشکل است. چون سالهای بسیاری در غربت زندگی کرده‌ای، و در غربت هم...»

حرفهایش را ـ انگار تا ناراحتم نکرده باشد ـ دَرز گرفت و دیگر چیزی نگفت. ساکت که ماندیم، دیدم دارم توی صحرای داغ و پُر از حُفره‌های سیاه می‌دَوَم. تفنگ دستم بود و بال‌های چفیه‌ دورِ گردنم، در هوا تاب می‌خورد. خیسِ عرق بودم. صداهای انفجار، توی گوشهایم زنگ می‌زد. صفیرِ گلوله‌ها و زوزه‌ی خمپاره‌ها را شنیدم، و دیدم که افتادم؛ با دستی به زخمِ گلوگاه و فریادی خفه. و دیدم که تانك‌ها از روبرو، ازمیان دود و غبار، غرش کنان پیش می‌آمدند تا از رویم رَد شوند.

گفت: «آن زخمِ گلوگاهت هم که حالا خوب شده، دست بزن، اثری از آن بر جای نمانده.»

به گلوگاهم دست کشیدم. آرام و انگار از سرِ نوازش. جای زخم، جوش خورده و نشانی از جراحت نبود.

دردی احساس نمی‌کردم. گفتم: «شما چه جوری مرا از میانِ آن برهوتِ جهنمی، پیدا کردید و آوردید اینجا؛ آیا من خواب نمی‌بینم؟...»

نگفتند خواب می‌بینم یا نه؟. و من هم نمی‌توانستم بفهمم. چشمهایم را امّا، یقین داشتم که باز بودند.

«نمی‌توانیم همه چیز را برایت شرح دهیم؛ دراختیارِ ما نیست. وظیفه داشتیم به آنجا بیاییم نجاتت دهیم. می‌دانستیم در آن محاصره، هیچکدامتان جان به در نخواهید برد. دیده بودیم که چند شبانه‌روز، با قمقمه‌های خالی، تشنه و گشنه، برای گشودنِ روزنه‌ای به رهایی، همه‌ی رمقتان را بکار گرفته بودید...»

ـ «نمی‌توانستید کمك‌مان کنید؛ یا لااقل، نگذارید تشنه بمانیم؟؛ آنطور که معلوم است شما از نیروهایی مافوق طبیعی برخوردارید!»

جوابم را ندادند. من هم دیگر پیله نکردم. خیلی دلم می‌خواست بپرسم آنهایی که با من بودند، چه بر سرشان آمد و حالا کجا هستند. امّا نپرسیدم. چه فایده‌ای داشت. نمی‌شد ازشان حرف بیرون کشید؛ روحِ رازداری از برقِ چشمهایشان می‌بارید. خاموش ماندم و داشتم دوباره به فکر می‌رفتم.

«... بگذریم؛ حالا گوش کن ببین تا چه می‌گویم: آنطور که پیشِ چشمانت است، اینجا کسی خانه درست نمی‌کند. چون احتیاجی به‌اش نیست. وقتی نه باران ببارد، نه برف ببارد، نه هوا زیاد سرد شود، یا گرم؛ ساختنِ خانه هم ضرورتی نخواهد داشت. فعلا همینهایی را که گفتیم، برایت بس است. خسته‌ای؛ از چشمهایت می‌شود فهمید. استراحت کن، تا یك وقتِ دیگر...»

گفته بودم: «بانو، پس خانواده‌ام چه می‌شود؛ روز مرخصی‌ام نزدیك بود. باید چند وقتِ دیگر می‌رفتم خانه...»

«آنها تا دو سه روز بعد، باخبر می‌شوند...»

«یعنی من نمی‌توانم هیچوقت ببینمشان؟»

«هیچوقت. فاصله‌ی ما با آنها، خیلی زیاد است؛ دنیای آنها، ستاره‌ی خردی است درمیانِ هزاران کهکشان. چگونه می‌خواهی پیدایش کنی.»

به فکر فرو رفتم و دوباره، با سرِ زیر انداخته، با انگشتانِ دستم بازی کردم.

آنها توی صورتِ هم خندیدند. صمیمی و خودمانی.

صدای خنده‌شان آنقدر زیبا بود، که همه‌ی غصه‌هایم را لحظه‌ای از یاد بردم. با نگاهی که از شوق می‌درخشید، به‌اشان خیره شدم.

«اما یك راه برایت وجود دارد: اینجا درختی هست به رنگِ رؤیا؛ نشانت می‌دهیم. شاخ و برگهاش، آبی‌ست. سایه‌سارِ فراخ و مطبوعی هم دارد. هر وقت دلت خواست قوم و خویش‌هایت را ببینی، می‌توانی آنجا دراز بکشی و بخوابی؛ فقط یادت باشد که پیشتر حتماً توی دلت، نیّت بکنی.»

بعد، دستهایم را گرفتند و رفتیم روی بلندی تپّه مانندی که همان نزدیکی بود، ایستادیم. «می‌بینی...؟». به جایی که اشاره می‌کردند، چشم چرخاندم.

«همان تکدرختِ آبی رنگ است؛ آنطرفها، غیر از آن، درختی نیست.»

نگاه از دورها گرفتم و به رودِ آرامی که چند قدم

آنطرفتر، توی علفها می گذشت، خیره شدم. دستی به شانه‌ام زدند. «تا تو استراحتی بکنی و خستگی‌ات در شود، ما می‌رویم و زود برمی گردیم».

ازکنارِ رود بلند می‌شوم و در امتدادِ بستر آن که پوشیده از علف و گیاهانی با گلهای ریزریز و رنگارنگ است، به طرفِ درختِ رؤیا، راه می‌افتم.

آنسوی رود، همسایه‌ها برایم دست تکان می دهند. توی چمنزار بزرگ، مشغولِ بازی‌اند. توپِ بزرگ و رنگارنگ‌شان گاهی از چمن بلند می‌شود و در هوا چرخ می‌زند. به دنبالش ریسه می‌روند و صدای دسته‌جمعی هوراهاشان، همه جا را برمی‌دارد. کمی دورتر، اینسوی رود، باغچه‌ی کوچکی است که در آن، درخت رؤیا را می‌بینم؛ با قامتی افراشته در نسیم، برگهای آبی رنگش، پیچ و تاب می‌خورد. به طرفش می‌دوم و زیر سایه‌اش دراز می کشم. توی دلم چند بار ثبت می کنم و به آرامی چشمانم را برهم می گذارم. از لابلای شاخ و برگها، پرندگان زیباترین نغمه‌ها را می‌خوانند و زود خوابم می برد.

... جایی توی اتاقِ خانه‌مان هستم. انقدر کوچکم که هیچکس نمی‌تواند مرا ببیند. پدر تازه از سرکار برگشته است و روی مبل نشسته و دارد روزنامه می‌خواند. مادر، داردِ غذا درست می کند. صدای به هم خوردنِ ظرفها و قل‌قلِ دیگی را که می جوشد، می‌شنوم. بچه‌ها هم توی اتاقِ بغلی دارند به درس و مشق‌شان می‌رسند. به ساعت نگاه می کنم؛ ده از شب گذشته است. می‌دانم که وقتِ شام، همه جمع می شوند توی همین اتاق و دورِ سفره می نشینند. آنوقت می‌توانم همه‌شان را از نزدیك و به سیریِ دل تماشا کنم. چند تا از عکسهایم را بزرگ کرده‌اند و قاب گرفته‌اند. دوتا از قابها، کنارِ هم به سینه‌ی دیوار کوبیده شده ودوسه تای دیگر را روی تاقچه گذاشته‌اند. پدر، پیراهن سیاه پوشیده و ته‌ریشِ سفیدش، اورا مسن‌تر از قبل نشان می‌دهد. مادر، تو می‌آید و سفره دستش است. سیاه پوشیده و روسریِ نازکی را، که پیشترها برایش سوغات آورده بودم، سرش گذاشته. چمباتمه می نشیند و سفره را پهن می کند. پدر، بلند می شود و چهار زانو می‌نشیند پای سفره. مادر به اتاق بچه‌ها سَر می کشد و صدایشان می کند که شام حاضر است. همه دورِ سفره نشسته‌اند. از بشقابها، بخارِ خوشِ غذا، به هوا بلند می‌شود. پنجره‌ٔ اتاق باز است و درختهای حیاط و چند ستاره‌ی کوچك، قابش را پُر کرده‌اند. می‌روم بیرون تا چرخی توی محوطه‌ی حیاط بزنم. ماه تابیده وسط آسمان و همه جا یکدست روشن است. گشتی توی باغچه می‌زنم و بعد کنارِ حوض می‌نشینم که ماهی‌های قرمزش روی آبِ آمده‌اند و تندتند نفس می‌زنند.

از خانه‌های دوروبر، صدای حرف و خنده و گریه‌ی بچه‌ها به گوش می آید. دلم می خواهد بلند شوم و سری به جاهای دیگر بزنم؛ توی کوچه‌ها و خیابان‌ها بگردم، به خانه‌ی دوستان وقوم و خویشها بروم. اما، نمی‌توانم. شاید خسته‌ام. شاید فکر می کنم اگر از درِ خانه بیرون بروم، دیگر هیچوقت نمی‌توانم برگردم. برمی‌خیزم و از توی پنجره به اتاق می‌روم. دور مهتابیِ روشن، یك فوج پرنده‌ی ریز، بی انقطاع گیج می‌خورند. هنوز هیچکس مرا ندیده. پدر دارد جا پهن می کند. مادر توی آشپزخانه، ظرفهای شسته شده را با سر وصدا توی آبچك می گذارد. بچه‌ها دارند آماده می‌شوند که بخوابند. سارا، سنجاقِ سرش را باز می کند و جلوی آینه به موهای بلندش شانه می‌زند. حالا خیلی به‌ام نزدیك شده؛ اگر چشمش را کمی اینطرف بچرخاند و به گوشه‌ی تاقچه نگاه کند، حتماً مرا می‌بیند. توی جایم وول می‌خورم. شانه از توی دستش می‌افتد پایین. مرا دیده است. چشمهای کوچك سیاهش، از تعجب گرد شده اند. داد می‌زند و بریده بریده می گوید: «مامان.... مامان جون، نیگا کن، چه پروانه‌ی قشنگی اینجا نشسته.» و با دستِ کوچکش مرا که گوشه‌ی قابِ عکسِ خودم نشسته‌ام، نشان می‌دهد. مادر وپدر و داداش کوچکه‌ام، همه جمع می‌شوند و نگاهم می کنند. پدر می‌گوید: «تا به حال در عمرم چنین پروانه‌ای ندیده بودم».

مادر می گوید: «منهم همینطور؛ خیلی قشنگه، خیلی....»

سالار، می گوید: «بگیرمش؟.»

سارا می گوید: «بگیرش.»

مادر می گوید: «نه، گناه داره. شبها نباید هیچ موجودی را اذیّت کرد؛ فهمیدین. حتی یك مورچه‌رو....»

سارا می گوید: «آخه من می خوامش.»

و بغض می کند. پدر، با دلسوزی بغلش می کند و دستِ سالار را هم می گیرد، که ببرد بخواباندشان. مهتابیِ اتاق خاموش می شود و نورِ نارنجیِ لامپا، روی سقف و دیوارها و پرده‌ها را سایه روشن می کند. زیر توریِ سفید پشه بند همه خوابیده‌اند. ماه، تابیده روی چهره‌هایشان. نسیمی از توی پنجره به بالهایم می‌وزد.

بلند می‌شوم. چشمانم را می‌بندم و با نسیم، از پنجره بیرون می‌زنم. نمی‌دانم خواب هستم یا بیدار. می بینم میانِ ستاره‌ها در حالِ پروازم و دارم از توی ماه، گذر می‌کنم.

بانوهای دوگانه توی صورتم لبخند می‌زنند. مهربان و صمیمی، کنارم نشسته‌اند. با گونه‌های سرخ شده از شرم، برمی‌خیزم و می‌نشینم. صدای به هم خوردن برگ‌های آبیِ درختِ رؤیا را، که مثلِ عاشقانه‌ترین زمزمه‌ها، دلنشین و آرامش دهنده است می‌شنوم. از پیشِ پایم تا دورهای دور، سبزه زار است و درختهای جوروا‌جور و گلهای رنگ به رنگ.

نفس که می کشم، ریه‌هایم از عطرِ دلاویزِ هوا، سرشار می‌شود. حالی به‌ام دست می‌دهد، ناگفتنی. انگار می‌کنم که از میخانه‌ای در دوره‌ی باستان، بازگشته‌ام؛ تنها و مست، کوچه‌های مه گرفته را، به زمزمه‌ی غزلی زیرِ لب پیموده و رسیده‌ام به اینجا. شقیقه‌هایم داغند و سرم از گنگیِ دلپذیری، گیج می‌خورد.

یکی از بانوها، که سازی شبیه چنگ، در دست دارد، می گوید:

«آمده‌ایم تا دریاچه‌ی قو را نشانت بدهیم.»

ـ «دریاچه‌ی قو...؟»

ریزخنده‌ای می‌کند و با چهار انگشتِ دست، طُره‌های تابدار مویش را که جلوی چشمانش ریخته، پس می‌زند:

«هنوز خیلی جاها هست که باید نشانت بدهیم؛ دیدنی‌های اینجا، پایانی ندارد...»

دستهایم را از دو طرف، در دست می گیرند و براه می‌افتیم. دستهایشان به داغیِ آفتاب است در نیمروزی از قلب الاسد تابستان. تارهایی از گیسوانِ سیاه و بلندشان، همراهِ نسیم، از دو سو به صورتم می‌وزد. به چابکیِ آهوان راه می‌روند و مرا که هنوزِ دِل دَر زمین دارم، به پیش می‌برند. بانویی که دستِ راستِ مرا گرفته، مي گويد: «چرا ناراحتي؟.»

می گویم: «هر بار که یادِ زمین می افتم، حالم گرفته می‌شود: آنهمه ظلم، آنهمه بدبختی، آنهمه جنگ و بی‌خانمانی....»

می گوید: «صبر داشته باش؛ رستاخیز زمین، نزدیك است. زمانی نه چندان دیر، همه چیز درست خواهد شد؛ و تو، بعداز این دیگر به این چیزها فکرنخواهی کرد. تا چند لحظه‌ی دیگر، شادیِ بی‌کرانی روح تورا تا همیشه تسخیر خواهد کرد.»

با تعجب می گویم: « چه جوری؟ نه، ممکن نیست بتوانم شادیِ واقعی را احساس کنم؛ من به شدت اندوهگینم...»

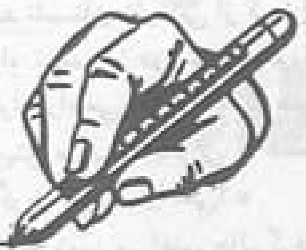
بانویی که دست چپم را گرفته بود، با دستِ دیگرش دریاچه‌ی باشکوهی را که حالا قدم به قدم به‌اش نزدیکتر می‌شدیم، نشانم داد و گفت:

«رازِ دریاچه‌ی قو، در همین است کسانی که به اینجا آورده شوند، اندوه‌شان بر آب خواهد رفت...»

نگاه کردم: چند زورق بادبانی در دوردستها، شناور بود. زورق دیگری هم، که نیمی از آن روی ساحل قرار داشت به چشمم آمد. احساس کردم که قدرت هرگونه پُرسشی دیگر از من سلب شده. مات و منگ بودم. روی آبهای نزدیكِ ساحل، هزاران قوی زیبا، با گردن‌های تراشخورده‌ی بلند و چشمانِ سیاهِ جادویی، سرگرم تفرج بودند. سطحِ دریاچه تا جایی که چشم کار می کرد، گله گله پُر بود از دسته‌ی جلبك‌ها و گیاهان آبزی. وقتی به زورقی که کنارِ ساحلِ بود رسیدیم، دماغه‌اش را گرفتم و هولش دادم توی آب. سوار شدیم. خسته بودم. حالم را هیچ نمی فهمیدم. کف زورق دراز کشیدم و به آسمان سبز، که گلبرگ‌های صورتی از آن می بارید، نگاه کردم. آنها در دو سَرِ زورق که به آرامی روی آب پیش می‌رفت، نشسته بودند. به بانویی که چنگ توی دستش داشت، گفتم: «بانو، برایم ساز نمی‌زنی.» خندید و موهای فروهشته‌اش را، به یك چرخشِ آرامِ گردن، از جلوی صورتِ مهتابی‌اش پس راند و گفت:

«به روی چشم؛ برای همین هم آمده‌ایم اینجا.» و شروع کرد به نواختن. پنجه‌های ظریف و شکننده‌اش، روی سیم‌ها کشیده می‌شد و زیباترین نغمه‌ها در اطرافم طنین می انداخت. ناگهان از ذهنم گذشت که همه چیز در آن حوالی از حرکت بازمانده است: زورق، پیش نمی‌رفت، قوها شنا نمی کردند، نسیم نمی‌وزید، گلبرگ نمی‌بارید، پرنده پرواز نمی کرد.

همه جا و همه چیز، ساکت و آرام، به افسون آن نغمه‌ها، سراپا گوش مانده بود و حتی موجی از موج نمی‌جنبید. چشمهایم را به خلسه‌ای شیرین، بر هم گذاشتم و لبخندی پایان ناپذیر، در پهنای چهره‌ام رسوب کرد. بعدها، دیگر هیچوقت زمین را به خاطر نیاوردم.





درسهایی در بارهٔ داستان نویسی ـ (۱۲)

کتاب «فن داستان نویسی» همه مشکلات نویسنده را حل نمی‌کند

●لئونارد بیشاپ

●ترجمهٔ محسن سلیمانی

۱۸۹. شرحِ وضعیت

نویسنده‌ها نباید مثلِ نانوایی که کشمشها را در خمیرِ کیکهای کوچک می‌ریزد، به طورِ تصادفی وضعیت را در صحنه‌ای شرح دهند. شرحِ وضعیت (معرفی شخصیتها، صحنه‌پردازی، ایجاد حال و هوا، تشریحِ عقاید و تحلیلِ سوابق و غیره) باید با حادثه‌ای که باعث به وجود آمدن آن شده، ارتباطِ مستقیم داشته باشد.

مثال: باستانشناسی برای اولین بار مدرکی دال بر اینکه ثروت یکی از فراعنه به نام توتمیشماوا[۱] در محلِ حفار بهاست، کشف می‌کند و سرمست می‌شود.

در اینجا نویسنده نباید علتِ عدمِ کشفِ نهنگ در مردابهای فلوریدا را به تفصیل برای خواننده تشریح کند. این موضوع ربطی به موقعیت یا صحنهٔ داستان ندارد. نویسنده از شرحِ وضعیت صرفاً به دلیلِ اینکه تحقیقاتِ فراوانش را باید به زور در جایی از داستان جای دهد یا تحقیقاتش به خودی خود بسیار جذاب است استفاده نمی‌کند. هرنوع شرحِ وضعیتی که ارتباطِ مستقیم با حادثهٔ آن لحظهٔ داستان نداشته باشد انحرافی است و کمکی به داستان نمی‌کند.

مثال: زنی می‌خواهد شناکنان از کانالِ مانش بگذرد. تماشاگران او را می‌بینند که قدم زنان در اسکله به طرفِ «محلِ شیرجه رفتن» می‌رود. ممکن است در اینجا نویسنده از فرصت استفاده و تاریخچهٔ گذشتن از کانالِ مانش را به اختصار تشریح کند. مثلا بنویسد که چند شناگر جانِ خود را بر سر این کارِ قهرمانانه گذاشته و غرق شده‌اند. و چند نفر موفق شده‌اند از کانال بگذرند و هربار چقدر طول کشیده است. به علاوه می‌تواند چیزهایی در بارهٔ آمارهای شناگری، تمرینهای شناگرها، فواید تحسینهای بین‌المللی و موضوعاتِ عجیبی که با وضعیتِ داستان ارتباط دارد بنویسد. ضمن اینکه می‌تواند نکاتی در بارهٔ جریانِ آبِ خطرناک و فریبندهٔ زیردریا، ماهی عجیبی که حواسِ شناگرها را پرت می‌کند، اینکه شناگران چگونه بدنِ خود را چرب می‌کنند، قایقی که شناگران را تعقیب می‌کند و به آنها انواع ویتامینها و نوشیدنیهای گرم می‌دهد و بازار داغِ شرط بندی‌های مهیج، به روی کاغذ بیاورد. ضمن اینکه می‌تواند قسمتهایی از این شرحِ وضعیت را به کارگیرد تا شک و انتظار ایجاد کند.

مثال: مادرِ شناگر می‌داند که زن بیماری قلبی دارد. / مدیرِ جشنواره‌های دریایی دوان دوان به طرفِ اسکله می‌دود تا به زن بگوید که کوسه‌ای از باغِ وحش فرار کرده، هم‌اکنون در کانال است.

اما وقتی شرحِ وضعیت تمام شد نویسنده باید دوباره به اسکله برگردد و زن را که قدم زنان به طرفِ سکوی شیرجه می‌رود تصویر کند.

۱۹۰. افتتاحیه‌های محدود و فراخ

در رمان دونوع افتتاحیهٔ سنتی وجود دارد: (الف) **افتتاحیه فراخ:** اتفاق مهمی رخ داده است که تأثیری اساسی بر زندگی تعدادی از شخصیتها می‌گذارد. اما این اتفاق بیرون از زندگی آنها روی داده است و آنها مسئولِ رخ دادنِ آن نیستند. (ب) **افتتاحیهٔ محدود:** چندتن از شخصیتها باعث به وجود آمدن حادثه‌ای شده‌اند. این حادثه نیز به نوبهٔ خود چندین حادثهٔ فرعی دیگر را به وجود می‌آورد و شخصیتها هر یك نقش خود را در این حوادثِ رمان (که ارتباط نزدیکی با زندگی آنها دارد) تصویر می‌کنند.

اگر نویسنده رمانش را با حادثه‌ای که در بیرون از زندگی شخصیتها رخ داده شروع کند و سپس شخصیتها در رمان ظاهر شوند، کانون توجه **فراخ** است چون اجزای حادثه (مکانِ رمان در زمانِ تاریخی رویداد) ابتدا رخ داده است. به بیان دیگر ابتدا جهان داستان به وجود آمده است و سپس اشخاص ظاهر شده‌اند. و بعد هنگامی که شخصیتهای مهم در رمان ظاهر می‌شوند و نقششان را در زندگی خودشان ایفا می‌کنند نما کم‌کم **محدود** می‌شود.

مثال: متخصص بازنشستهٔ صنایع موشکی، اینك صاحبِ تفریحگاهِ ماهیگیری برای استراحتِ افراد است و به خوشی روزگار می‌گذراند. اما ناگهان او را به خدمت فرا می‌خوانند. تخصصِ او در حفظِ اسرارِ ساختِ موشكِ کشورش است. این بار به او دستور می‌دهند یکی از جاسوسان را پیدا کند.

اگر رمان را با شخصیتهایی که باعثِ به وجود آمدنِ حادثه‌ای می‌شوند شروع کنیم، کانونِ توجه ما محدود می‌شود. زیرا شخصیتها باید پیش بروند تا زندگیشان جزیی از حادثه و مکانِ زمان تاریخی رمان شود. بنابراین در این حالت ابتدا شخصیتهایی داریم

و سپس آنها پا به درونِ جهان می‌گذارند. وقتی زندگی آنها معنیِ کاملِ حادثه را آشکار می‌کند، نما کم‌کم فراختر می‌شود.

مثال: متخصصِ بازنشستهٔ صنایعِ موشکی اینک صاحبِ تفریحگاهِ ماهیگیری، اما خسته و بی‌قرار است. با رئیسِ ادارهٔ امنیتی، که اوقبلاً برایِ آن کار می‌کرده تماس می‌گیرد و درخواستِ شغلی مهیج می‌کند. ادارهٔ امنیتی نیز وظیفه‌ای را که برای امنیتِ کشور بسیار حیاتی است به او محول می‌کند.

هر دوی این افتتاحیه‌ها: فراخ و محدود را می‌توان تغییر و بهتر ارائه داد و با هم ترکیب کرد. البته نوعِ افتتاحیه تأثیری براندازه وطولِ رمانِ کامل نمی‌گذارد. چرا که افتتاحیه‌ها جنبهٔ الگویی دارند و انعطاف‌پذیرند.

افتتاحیهٔ فراخ: نویسنده می‌تواند رمان را با دوحادثهٔ مجزا شروع کند. این دو حادثه بر دو گروه از شخصیتهای مجزا - که تنها ارتباطشان با هم این است که در مکان و زمانِ تاریخیِ واحدی زندگی می‌کنند - تأثیر می‌گذارد. سپس نویسنده کاری می‌کند که حوادث، آنها را به هم پیوند دهد و آنها داستانها و خط طرح‌هایشان را در رمان شروع کنند.

افتتاحیهٔ محدود: دراین حالت نویسنده باید رمانش را با دو گروهِ مجزا از شخصیتها شروع کند. وجودِ این شخصیتها باعث می‌شود حادثه‌ای رخ دهد. و بعد به دلیلِ اینکه نویسنده کاری می‌کند تا اهدافِ آنها از شرکت در حادثه یکی شود، داستانها و خط طرح‌هایشان به هم پیوند می‌خورد.

مثال ۱) متخصصِ بازنشستهٔ صنایعِ موشکی از بازنشستگی خسته شده است. از ادارهٔ قبلی‌اش می‌خواهد کاری تخصصی به او محول کنند. به او دستور می‌دهند یکی از جاسوسانِ دشمن را که نقشهٔ مفصل و سری محلِ استقرارِ موشکها را دزدیده پیدا کندو بکشد. ۲) یکی از جاسوسانِ دشمن نقشهٔ سری و مفصلِ محلِ استقرارِ موشکها را دزدیده است و می‌خواهد آنها را همراهِ خودش به کشورش ببرد. اینك او خواهانِ تأییدیه از مرکز است و می‌خواهد همراهِ خانواده‌اش باشد. رئیسِ ادارهٔ جاسوسیِ کشورش به او دستور می‌دهد همان‌جا باشد تا نقشه‌ها را از او تحویل بگیرند. چرا که در تعقیب او هستند و جانش در خطر است.

نویسنده نوعِ کانونِ تمرکز - فراخ یا محدود - را با توجه به مطالبی که می‌خواهد در افتتاحیه بیاورد انتخاب می‌کند.

با انتخاب افتتاحیه فراخ، شخصیتها پس از رخدادنِ حوادثِ بیرونی در رمان ظاهر می‌شوند، و به این ترتیب نویسنده حسِ جهانِ وسیع را که کم‌کم به کانون متمرکزِ شخصیتها محدود می‌شود در خواننده ایجاد می‌کند. ضمنِ اینکه حادثهٔ افتتاحیه تلویحاً حاکی از حضور بسیاری از شخصیتها و نمایشی از طرحها در رمان است.

با انتخاب افتتاحیهٔ محدود نیز شخصیتها ابتدا حادثه‌ای را به وجود می‌آورند و سپس نویسنده حسی متمرکز از شخصیتها که کم‌کم به احساسِ جهانی پهناور و فراخ می‌انجامد ایجاد می‌کند. شخصیت‌پردازیِ افتتاحیه نیز حاکی از نمایش شخصیتهایی است که نقشِ خود را در طرحهایِ داستان ایفا می‌کنند.

از کانون تمرکزِ متناوب نیز می‌توان استفاده کرد. بدین معنی که می‌توان ابتدا از کانونِ فراخ، سپس کانونِ محدود، بعد مجدداً کانونِ فراخ و سپس کانونِ محدود و... استفاده کرد. واین تنوع و ترکیب‌ها ایجادِ شك و انتظار و خواننده را غافلگیر می‌کنند.

۱۹۱. بسطِ خاطرات

خواننده را به دو طریق می‌توان به خاطراتِ گذشتهٔ شخصیت ارجاع داد: ۱) با اشارهٔ تازه به حادثه‌ای در گذشته و ۲) با بسطِ اشارهٔ تکراری به حادثه‌ای در زندگی گذشتهٔ شخصیت.

نویسنده با اشارهٔ تازه به خاطرهٔ گذشتهٔ شخصیت، حادثهٔ جدیدی خلق می‌کند که قبلاً ذکری از آن در رمان به میان نیامده است. و چون شخصیت به دلیلی خاص این خاطره را به یادآورده است، محتوایِ جدید، حضور و وجودِ کنونیِ شخصیت را بیشتر تثبیت می‌کند و خواننده شناخت بیشتری از او به دست می‌آورد.

داستان: پروانهٔ طبابتِ پزشکی را به دلیلِ اینکه موقعِ عملِ جراحی رویِ یك مریض مست بوده و مریضش مُرده، لغو کرده‌اند. پزشك به برزیل می‌رود و در آن دیار مطبی باز می‌کند تا به مداوایِ مریضهای فقیر بپردازد. چرا که می‌خواهد خطایش را جبران کند.

خواننده می‌داند که پزشك یك بار موقعِ عمل مست بوده است. اما اگر روی موقعِ عملِ جراحی در برزیل یادِ زمانِ بعد از حادثهٔ مستی یا قبل از آن بیفتد، اطلاعاتِ تازه‌ای به خواننده داده است، و شخصیت‌پردازی پزشك کاملتر شده است.

مثال: حماقت، حماقت، حماقت کردم یك بطری ودکا خوردم تا دردِ دندانم را ساکت کنم و آنقدر درد، حواسم را پرت نکند.

پزشك هنگامِ عملِ جراحی یاد این خاطره می‌افتد.

اگر پزشك موقعِ عملِ یك برزیلی دقیقاً مثلِ دفعهٔ قبلِ رمان، یادِ خاطرهٔ حادثهٔ مستی‌اش بیفتد، نویسنده خاطره را تکرار کرده است. چرا که خواننده قبلاً این خاطره را خوانده است. بنابراین اگر لازم است نویسنده این خاطره را دوباره تکرار کند، باید نقبِ عمیقتری به درونِ محتوایِ آن بزند و مطالبِ تازه‌ای به آن بیفزاید.

مثال: باید وقتی دیدم انگشتانم دارد می‌لرزد، دست از عمل می‌کشیدم و می‌گذاشتم ویلسن مریض را عمل کند. اما غرورم نگذاشت.

نویسنده با افزودنِ مطالب تازه (درون‌نگری، ادراکاتِ جدید، بسطِ موقعیت و غیره) معنایِ حادثه‌ایِ تکراری را بسط می‌دهد و به این ترتیب اشارهٔ مجدد به آن را توجیه می‌کند. بنابراین نویسنده می‌تواند بارها به یك خاطره اشاره کند مشروط بر اینکه هربار مطالبِ تازه‌ای برآن بیفزاید و از خاطره مفهومی عمیقتر و قویتر ارائه دهد.

۱۹۲. نظم و شخصیت

معمولاً وقتی نویسنده‌ها - حرفه‌ای و مبتدی - می‌خواهند میزانِ کارشان را ارزیابی کنند، اگر ساعاتِ کارشان کافی نباشد، از بی‌نظمی می‌نالند، درحالی که تلقی آنها از نظم اشتباه است.

نظم به قدرتِ تمرکزِ نویسنده بستگی دارد. نویسنده‌ای را در نظر بگیرید که شروع به نوشتنِ داستانی می‌کند، اما به وسطِ داستان که می‌رسد، از آن دست می‌کشد تا داستانِ بهتری را که تازه به ذهنش رسیده بنویسد. و بعد در پایانِ سال می‌بیند سی داستانِ عالی ولی ناتمام در دستِ نوشتن دارد. البته این مثال کمی اغراق‌آمیز است. اما چنین نویسندگانی به دلیلِ اینکه نمی‌توانند ذهنِ خود را بر رویِ داستانی که می‌نویسند متمرکز کنند و آن را به پایان برسانند بی‌نظم هستند. نظم نمی‌گذارد نویسنده داستان را تمام نکرده، کنار بگذارد.

اگر نویسنده موقع نوشتنِ داستانی، داستانِ بهتری به ذهنش رسید، باید به جایِ کنارگذاشتنِ داستانِ اول، داستانِ جدید را رویِ کاغذی یادداشت کند تا بعداً بنویسد.

شخصیتِ نویسنده او را به پایِ میزِ تحریر می‌کشاند تا ساعتها بنویسد. و چون میل به نوشتن دارد، باید نظم را در خود به وجود آورد. وباز ایمان او به خودش شخصیتِ او را می‌سازد، نویسنده باید به اینکه کار او از همه‌چیز در جهان مهمتر است ایمان داشته باشد.

۱۹۳. تکرارِ گفتگو

ممکن است خواننده در ابتدا متوجهِ کاربردِ غلط ولی ظریفِ گفتگو نشود، اما اگر این کارِ غلط، دائم تکرار شود، خواننده به آن پی خواهد برد.

در این شیوه، نویسنده ابتدا حرفهایِ شخصیتها را برایِ خواننده نقل می‌کند و سپس می‌گذارد شخصیتها با زبانِ خودشان همان اطلاعات را بیان کنند؛ و یا ابتدا می‌گذارد شخصیتها چیزهایی را به یکدیگر بگویند و سپس همان حرفها را خودِ نویسنده نقل می‌کند.

مثال: «می‌خواهی بروی مغازهٔ فِرد آکواریوم گرانقیمتش را ببینی؟» «آره. می‌خواهم مجموعهٔ اسلحه‌اش را ببینم.»

مرد می‌خواست آکواریومِ نفیسِ فِرد را ببیند، و بعد نگاهی نیز به مجموعهٔ اسلحه‌اش بیندازد.

اگر اطلاعاتی را با استفاده از شیوهٔ فنی دیگری تکرار کنیم، اطلاعاتِ جدیدی به خواننده نداده و داستان و روابطِ آدمها را پیش نبرده‌ایم.

اما اگر این کار را برایِ انتقال از گفتگو به افکارِ درونی یا برعکس انجام دهیم، بهتر است اطلاعاتِ جدیدی به آن اضافه کنیم تا داستان پیش برود.

مثال (در ادامهٔ گفتگو): می‌خواست آکواریوم و مجموعهٔ اسلحهٔ فِرد را ببیند. و وقتی حواسِ فِرد جای

دیگری است. تفنگی از جا اسلحه‌ای کش برود و ماهی را با تیر بزند.

باید دائم داستان و روابطِ شخصیتها را پیش و پیشتر برد.

مثال: پس از موعظهٔ عالیجناب ویلکاکس در بارهٔ گناهِ می‌گساری و جویدنِ توتون، حضار مثلِ محکومها، سکوت کرده بودند. آبنر[۲] به طرفِ ماتیلدا خم شد و نجواکنان گفت: «بازهم راجع به می‌گساری و جویدنِ تنباکو موعظه کرد.» ماتیلدا سری به علامتِ تصدیق تکان داد و گفت: «من هم قبلاً شنیدم.»

خواننده می‌داند که عالیجناب قبلاً دربارهٔ چه صحبت کرده است وماتیلدا هم. اما اگر لازم است این نکته دوباره تکرار شود، نویسنده باید با اضافه کردنِ اطلاعاتِ جدیدی به آن، نگرشِ تازه‌ای را طرح کند.

مثال: آبنر نجواکنان گفت: «ماتیلی، خودش از من بدتر مشروب می‌خورد و بیشتر از من توتون می‌جود.»

اگر هنگامِ بازنویسی، به کاربردِ غلطِ گفتگو برخوردید، یا آن را حذف کنید یا با تحلیل شخصیت و یا تفسیرِ روایی حرفهای تکراری، اطلاعاتِ جدیدی جایگزینِ آن کنید.

۱۹۴. انواع «رمانهایِ مهیج» دشوار

هنگامِ نوشتنِ دو نوع از رمانهایِ مهیج: **رمانِ نفسگیرِ اول شخص و رمانِ نفسگیرِ تاریخی** در همان ابتدا با مانعی مواجه می‌شویم که به سختی می‌توان از میان برداشت. در حقیقت نویسنده باید با زیرکی این دو نوع رمان را بسط دهد.

مثال: راویِ اول شخص (ذهنی)، داستانِ اتفاقاتی را که در حینِ کاوش در معدنِ طلای لاست داچ من رخ داده است تعریف می‌کند و می‌گوید که چگونه گروهِ آدمکشها در چهل مرحلهٔ مختلف او را تعقیب کردند.

اگر راویِ رمانهایِ اول شخص در موقعیتهای بحرانی قرار گیرد تا حدودی، می‌تواند شک و انتظار ایجاد کند. چون هر چقدر هم ماجراهایی که پشتِ سر گذاشته خطرناک و ترسناک باشد، باز خواننده می‌داند که او سرانجام زنده خواهد ماند. چرا که اگر گروهِ آدمکشها او را کشته بودند، کسِ دیگری باید داستانش را تعریف می‌کرد.

هنگامِ نگارشِ برخی از رمانهای نفسگیر تاریخی، مشکلِ لاینحل از همان ابتدای کاریعنی در افتتاحیهٔ رمان، ظاهر می‌شود. حقایقِ تاریخی، پایانِ رمان را لو می‌دهند و اعتبار حوادثِ داستانی را کم می‌کنند.

چند مثالِ داستانی: (الف) پنجاه اشرافزاده نقشه می‌کشند ناپلئون را ترور کنند. ب) یکی از سناتورهایِ کانزاس توطئه قتلِ آبراهام لینکلن را کشف می‌کند. وی باید به واشنگتن برود تا به رئیس جمهور هشدار دهد. توطئه گران نیز در تعقیبِ او هستند تا نگذارند او به لینکلن اطلاع دهد. ج) جاسوسانِ آمریکایی از اهدافِ جنگیِ ژاپنیها مطلع می‌شوند. نقشه می‌کشند تا قبل از اینکه امپراتور ژاپن دستورِ حمله به آمریکا را بدهد او را بربایند.

این داستانها نمی‌توانند خواننده را به هیجان بیاورند. چون تاریخ به ما می‌گوید که ناپلئون ترور نشد، لینکلن ترور شد و ژاپن جنگ را علیه آمریکا شروع کرد. تاریخ، معما و شک و انتظارِ داستانهایِ تاریخی را از بین می‌برد.

برایِ حلِ این معضلات می‌توان رمان را با خط طرح‌ها و مشکلاتِ پیچیدهٔ شخصیتها گسترش داد. این خط طرح‌ها و مشکلات باید گیرا و فشرده باشند. و خواننده را چنان فریب دهند که فکر کند راویِ اول شخص احتمالاً کشته خواهد شد. به علاوه باید ارزشِ تاریخ را با خلقِ حوادثِ داستانیِ جذاب کم کرد. باید کاری کرد که خواننده باور کند که چیزهایی را که می‌خواند، حقایق و سوابقِ ناگفتهٔ اتفاقاتِ مشهور و ثبت شدهٔ تاریخی است.

نویسنده در هر دو نوع رمان خطِ طرح و مشکلاتِ شخصیتها را چنان به کار می‌گیرد که خواننده فراموش می‌کند که رمان همه‌اش خیالی است. در این حالت موقعیت و سرعتِ داستان بر کلِ رمان سیطره دارند.

نویسنده می‌تواند هنگامِ نوشتنِ رمانِ نفسگیر اول شخص نیز کل داستان را بر «تلاشی که شخصیتهای مهم دیگر می‌کنند تا راوی را بکشند» متمرکز کند. به علاوه باید بین خط داستان‌هایِ شخصیتهایِ دیگر وطرحِ داستان وتلاش راوی برایِ زنده‌ماندن، وحدتِ کامل برقرار کند. باید چند تن از عزیزانِ راوی کشته شوند. هرچه مصیبتِ مرگِ عزیزان برایِ راوی دردناکتر باشد خواننده بیشتر احتمال می‌دهد که راوی دوباره یورشی ببرد و خود را به خطر بیندازد تا به هدفش دست یابد و از قاتلانِ عزیزانش انتقام بگیرد. انگیزهٔ تعقیب کنندگانِ راوی باید همان قدر اساسی باشد که انگیزهٔ راوی، همهٔ شخصیتها باید کاملاً نسبت به هدفشان متعهد باشند. هرچه راوی بیشتر در معرضِ خطرِ مرگ باشد خواننده بیشتر زنده بودن او را فراموش می‌کند.

به علاوه هنگامِ نوشتنِ رمانِ تاریخی نفسگیر، باید نظامِ اداری و عملیاتِ پلیسیِ واقعی خلق و برای اینکه رمان اعتبارِ تاریخیِ بیشتری پیدا کند، دربارهٔ مسائلِ سیاسیِ آن دوران بحث کنید. باید از حوادثِ واقعی و البته فرعیِ تاریخی برایِ ارائهٔ سوابقِ قهرمانان و شخصیتهایِ پلید استفاده کرد تا به این طریق حوادثِ داستانی نیز واقعیتر به نظر برسد. ضمن اینکه باید هم قهرمانان و هم شخصیتهایِ پلید، زیرک، مبتکر و متعصب باشند و همّ و غم خود را وقفِ رسیدن به اهدافشان کنند. و باز باید ساختارِ اپیزودیک و زاویه دیدهای زیادی را به کار گرفت. پشه‌هایی را که رویِ سطحِ آرامِ آبِ استخرها جمع می‌شوند در ذهنِ خود مجسم کنید. هنگامی که ناگهان شاخه‌ای از درخت در آب می‌افتد، پشه‌ها رویِ آب می‌لغزند و می‌گریزند. باید گذاشت شخصیتها نیز دائم بلغزند و بگریزند و همدیگر را تعقیب کنند. هیجانِ حوادث را شخصیتِ اصلی ایجاد می‌کند و شخصیتهایِ دیگر نیز خطِ طرح‌هایِ زیادِ دیگر را پیش می‌برند.

در رمانِ نفسگیرِ اول شخص به انتهایِ رمان که نزدیک می‌شویم وضعیتها باید تغییر کنند. کانونِ تمرکز رمان براینکه «راوی چگونه دشمنانش را شکست می‌دهد و زنده می‌ماند» است. این موضوع حدسِ خوانندگان را موقع خواندنِ افتتاحیهٔ رمان (مبنی براینکه شخصیتِ اول نمی‌میرد) تأیید می‌کند و آنها آن را می‌پذیرند. در رمانِ نفسگیرِ تاریخی نویسنده نباید بگذارد که حواسِ خواننده تا آخرِ رمان متوجهٔ پایانِ [آشکارِ] آن شود. در آخرِ رمان خواننده متوجه می‌شود همهٔ حقایقِ داستانی، حقایقِ تاریخی را تأیید می‌کنند و داستان راست درآمده و در نهایت خواننده گول نخورده است.

۱۹۵. تداعیِ آزاد

«خشک طبعی نویسنده، آه، خشک طبعی نویسنده. چه می‌شد اگر می‌توانستم رمانی بنویسم و طبعِ خشک و فلج کننده‌ام را از بین ببرم.» پس گوش کنید! مشکلاتِ عمیق همیشه راه‌حل طبیعی نیز دارند. **شیوهٔ تداعیِ آزاد** هنوز قدیمی و منسوخ نشده است. شخصیتی را مجسم کنید و بگذارید **طرح داستان** را به شما ارائه دهد.

مثال: (متی یوگرانت: نام او چه چیزی را تداعی می‌کند؟) سی ساله و متولد ۱۸۵۳. وی که قبلاً در شهری مرزی کلانتر بوده، اینک می‌خواهد به طورِ عادی زندگی کند. آدمی خشن، خوش چهره و سرزنده است و از انجام کارهایِ سخت لذت می‌برد. ضمنِ اینکه با زنها هم مراوده داشته است. آدمی زیرک است و با یک نگاه می‌تواند آدمها را حلاجی کند. وی تا پایانِ دبستان تحصیل کرده است. والدینش در حملهٔ سرخپوستها کشته شده‌اند. برادرِ کوچکترش را سرخپوستها با خود برده‌اند و احتمالاً کشته شده است. وی اینک در مزرعهٔ یکی از گله‌داران که دو دخترِ موسرخ دارد، کار می‌کند. هر دو دختر با متی یو می‌گویند و می‌خندند. جنیفر شرور است، اما ملانی دخترِ خوبی است، ولی او بینِ آنها فرقی نمی‌گذارد. زمینخواران شروع به غصبِ زمینهایِ گله‌دار می‌کنند. متی یو را می‌فرستند تا آنها را تعقیب کند. آنها او را شدیداً مضروب و اسلحه‌اش را خرد می‌کنند. دو دختر از او پرستاری می‌کنند. سرخپوستی یکی از دخترها را می‌دزدد. سرخپوست شبیه برادر کوچکِ متی یوست.

اگر نمی‌توانید این مصالح را تبدیل به رمان کنید، همان بهتر که بروید و در رشته مهندسی تحصیل کنید.

مثال: (بنیکا آرمسترانگ. این نام چه چیزی را برایِ شما تداعی می‌کند؟) بیست و دو ساله و دختر خانوادهٔ ثروتمندی است. وی فارغ‌التحصیل از دانشکدهٔ بارنارد، اِفاده‌ای، منزوی، خودپسند، لوند است. پس از فراغت از تحصیل در یکی از شرکتهایِ نشر پدرش مشغول به کار می‌شود. وی دختری باهوش، سریع‌الانتقال و بلندپرواز است. یک بار در جشنِ کریسمسِ اداره، مشروبی می‌نوشد که در آن موادِ بیهوش کننده ریخته‌اند. و روی یک کشتی نفتکش به هوش می‌آید و می‌بیند او و سه دختر دیگر را به تخت بسته‌اند. سپس می‌فهمد که ناخدایِ کشتی دلالِ زنان است و برای یکی از بزرگانِ چینی که از زنانِ قفقازی خوشش می‌آید کار می‌کند. بنیکا با خود عهد می‌کند

که فرار کند.

این دو رمان بدونِ نقشهٔ قبلی و خود به خود و بر اثرِ تداعیِ معانی و برداشتی که هرکس از نام این دو فرد می‌کند، در ذهنِ نویسنده جوشیده است. نویسنده باید به اعماقِ درونِ خود نقب بزند و هرچه می‌خواهد بیابد. در حقیقت این محتوایِ مفید، زنده و مهیج را نویسنده به بهایِ تمامِ زندگیِ خود به دست آورده است. و اینك این محتوا آزاد شده است.

۱۹۶. شخصیتهایِ فرعی و طرح

در رمانهایِ پرماجرا، تفنگیر و جاسوسی حوادثِ خطِ طرحِ اصلی، داستان را بسط می‌دهند. اما هیجان و شك و انتظاری که شخصیتهایِ فرعی با ایفایِ نقششان در طرحِ کلیِ رمان ایجاد می‌کنند، رمان را پیش می‌برد و از مرحله‌ای بحرانی به مرحلهٔ بحرانیِ دیگر هدایت می‌کند. در حقیقت خطِ طرحِ اصلیِ رمان بدون ایفایِ نقشِ این شخصیتهای فرعی، بسیار ساده و بدیهی است.

مثال: جاسوسی روسی هنگامی که می‌خواهد با طرحهایِ کاملِ نظامِ امنیتی آمریکا که دزدیده، سوارِ هواپیما شود کشته می‌شود. طرحها به دستِ جاسوسِ آلمانِ غربی می‌افتد، اما جاسوسِ آلمانِ شرقی او را خفه می‌کند و طرحها را به سرقت می‌برد. او نیز متقابلاً با چاقویِ جاسوسی فرانسوی کشته می‌شود. جاسوس فرانشوی را نیز جاسوسِ انگلیسی می‌کشد و سرانجام جاسوسِ آمریکایی که مأمورِ پیدا کردنِ این طرحها شده، با کشتنِ جاسوسِ انگلیسی طرحها را به محلِ اصلیِ آنها بر می‌گرداند.

در حقیقت داستانِ رمان این است: «چگونه آمریکاییها از اسنادِ نظامِ امنیتی‌شان محافظت می‌کنند و نمی‌گذارند به دستِ دشمن بیفتد.» خطِ طرحِ اصلی نیز بیانگرِ تلاشهایِ مستقیمِ جاسوسِ آمریکایی در بازپس گرفتنِ اسنادِ امنیتی است. این خطِ طرحِ کلی هیچگاه از رمان محو نمی‌شود. جاسوسِ آمریکایی از ابتدا تا انتهایِ رمان دائماً در تلاش است، تا طرحهایِ امنیتی را بازپس گیرد. اما خطِ طرح‌ها و شخصیتهایِ فرعی (عملیاتِ جاسوسانِ خارجی برایِ دستیابی به طرحهایِ امنیتی آمریکا) در این راه موانع، سدها، مخاطرات و چرخشهای زیادی ایجاد می‌کنند تا رمان به حرکت درآید. بدونِ شخصیتهایِ فرعی و طرحهای فرعیِ آنها که در حقیقت جزئی از خطِ طرحِ اصلیِ رمان است، جاسوسِ آمریکایی سریعاً اسنادِ امنیتی را باز پس می‌گیرد و رمان تمام می‌شود. درحالی که باید در این گونه رمانها یك خطِ طرحِ اصلی اما تعدادِ زیادی خطِ طرح و شخصیتهایِ فرعی داشته باشیم.

مثال: اسنادِ امنیتی آمریکا در دستِ جاسوسِ آلمانِ غربی است اما درست در لحظه‌ای که جاسوسِ آمریکایی می‌خواهد به اسناد دست یابد، جاسوسِ آلمانِ شرقی، جاسوسِ آلمان غربی را می‌کشد و جاسوسِ آمریکایی که در آستانهٔ موفقیت بوده، مجبور می‌شود دوباره از سر شروع و جاسوسِ آلمان شرقی را تعقیب کند.

داستانِ ما بدونِ شخصیتهایی فرعی که خطِ طرح‌هایِ فرعی را پیش می‌برند و خطِ طرحِ اصلی را پیچیده می‌کنند، صرفاً داستانی بلند یا قصهٔ کوتاهِ ساده‌ای است.

۱۹۷. تبدیلِ صحنه به شعر

یکی از تمرینهایِ بسیار خوب برای رعایتِ اختصار، تقلیلِ صحنه‌های بیش از هشت صفحه به شعرِ سپید و مختصرِ هفده کلمه‌ای (یا حتی کمتر) است.

البته در اینجا منظور خلاصه کردنِ طرحِ صحنه است و نه مضمون؛ چرا که خلاصه کردنِ مضمون، کارِ ساده‌ای است. در حقیقت همین الان هم ضرب‌المثل‌ها، حقایقِ نسبی و سنتی زیادی مثل، «بارکج به منزل نمی‌رسد»، «خیانت به طلاق ختم می‌شود» و «با حسنِ نیت همه چیز درست می‌شود» داریم که می‌توان آنها را به یك داستان تبدیل کرد. نویسنده با تمرینِ تقلیلِ صحنه به شعرِ سپیدِ کوتاه می‌فهمد که چه مقدار از نوشته‌اش زیادی است:

مثال (صحنه‌ای از یك رمان): یك دسته از سربازهایِ گشتیِ آمریکایی در حالِ پیشروی در جنگلهایِ ویتنام هستند. آنها در حالتِ آماده‌باش اما وحشت‌زده هستند. دشمن همان نزدیکیهاست. ناگهان رئیسِ گروهِ گشتیها را با تیر می‌زنند و او در دم می‌میرد. بقیه رویِ زمین دراز می‌کشند و سینه خیز به میانِ علفها می‌خزند. بیست ویت کُنگ از مخفیگاهشان بیرون می‌آیند و به سربازها حمله می‌کنند و آنها را می‌کشند.

صحنه‌هایی نظیرِ صحنهٔ بالا فرصتی ایجاد می‌کنند و دستِ نویسنده را در توصیف و گفتگو نویسی، حادثه آفرینی، استفاده از بازگشتِ به گذشته، شرحِ وضعیت و ارائهٔ درون‌نگری‌های غنایی باز می‌گذارند. اما اتفاقاً نویسنده‌ها باید برایِ اینکه از این فرصتها استفاده نکنند و به اطناب روی نیاورند، تمرین کنند.

مثال (شعرِ سپید و کوتاه):
سربازهایِ گشتی، جنگلِ انبوه، فرمانده تیر خورد، سربازها پنهان، چریکها حمله‌ور، سربازها کشته شدند.

در این حالت احتیاجی به جزئیات نیست. صحنه را باید تا حدِ امکان مختصر و عریان ارائه داد و با استفاده از قالبِ شعرِ سپید، صحنه را بازسازی و زاویه دیدِ آن را حذف کرد. البته قرار نیست با این کار راه و رسمِ شعر سپیدگویی را بیاموزیم، بلکه می‌خواهیم تمرین کنیم تا بتوانیم از عادتِ سنتیِ درازنویسی دست برداریم.

۱۹۸. مشروب و موادِ مخدر[۳]

علی رغمِ شایعات و اسطوره‌سازی‌های احمقانه‌ای که برخی دربارهٔ نویسندگانِ الکلی و معتاد کرده‌اند، و با صرفِ نظر از برخی از استثناهای عالمِ نویسندگی، مشروب و موادِ مخدر، زندگی نویسنده را تباه می‌کنند. چرا که حساسیت، حسِ کشف و شهود، ادراك و حافظهٔ او را از کار می‌اندازند.

وقتی نویسنده از موادِ مخدر نشئه یا در اثر باده‌نوشی مست است، احساس می‌کند نوشته‌اش همچون نوایِ موزونِ سمفونی به آسمان می‌رسد اما وقتی صدایِ موسیقی قطع می‌شود و نوشته‌اش را در سکوت و در روشنایی روز می‌خواند، صدای آن نه تنها دلنواز نیست، بلکه گوشخراش است.

تاریخچهٔ واقعیِ نویسندگانِ گذشته نشان می‌دهد که نویسندگان با مصرفِ موادِ مخدر و مشروب‌خواری دیگر تسلطی بر کارِ خود ندارند. به علاوه با خواندنِ این تاریخچه درمی‌یابیم که بسیاری از این‌گونه نویسندگان خودکشی کرده، راهی تیمارستان یا بیمارستان شده، از سر کار اخراج شده، به دربوزگی و آوارگی افتاده، خانه خراب شده و به فحشا تن در داده و یا لاابالی و سرگردان شده‌اند. این گونه نویسندگان را نباید ستود و نباید با آنها رقابت کرد بلکه باید برایشان گریست و برایِ آثارشان غم خورد.

۱۹۹. انگیزه دیرپا و انگیزهٔ آنی

شخصیتهایِ رمان دو نوع انگیزه دارند: **انگیزهٔ دیرپا** و **انگیزهٔ آنی**.

انگیزه در حقیقت محورِ وجودی شخصیت و علتِ اعمال، احساسات، افکار و حرفهایِ خاصِ اوست. شخصیت به خاطرِ انگیزه‌اش، چیزی را تجربه می‌کند و بعد موفق می‌شود یا شکست می‌خورد. خواننده باید بتواند به سرعت انگیزهٔ شخصیتِ اصلی را بفهمد. ممکن است لزومی نداشته باشد شخصیتِ اصلی انگیزهٔ خود را درك کند یا شاید بالاخره به انگیزه‌اش پی ببرد.

انگیزهٔ دیرپا، از همان ابتدایِ رمان در شخصیت ایجاد می‌شود.

مثال: (۱) جوانی که پاهایش کج مادرزاد است، برایِ اینکه قدرتش را به همشاگردی‌هایش نشان دهد، دیوانه‌وار تمرین می‌کند تا در مسابقهٔ مدرسه پیروز شود.

(۲) افسر رومی که از فسادِ امپراتوری به تنگ آمده، ارتش را ترك می‌کند تا به دنبالِ زندگیِ معنیدارِ اخلاقی و مذهبی برود.

انگیزه‌هایِ دیرپایِ بالا درهمه جایِ رمان بررفتارِ شخصیت تأثیر می‌گذارند و همهٔ مشکلات، درگیریها، امیدها و تلاشهایِ شخصیت در راهِ دستیابی به اهدافش، از انگیزه‌هایِ وی ناشی می‌شوند.

انگیزه‌های آنی اعمالی هستند که شخصیت در مواجهه با وضعیتی آنی انجام می‌دهد و لازم نیست با انگیزهٔ عمیقِ شخصیت ارتباطی داشته باشند. انگیزه‌های آنی در حقیقت همان واکنشهای منطقی شخصیت هستند.

مثال: (۱) قاضی شهرداری برایِ جبرانِ محبتِ دوستی، بهانه‌ای می‌یابد تا وی را از اتهامِ «رانندگی در حالتِ مستی» تبرئه کند.

(۲) رقصندهٔ برجسته باله به صورتِ مردی که می‌گوید دامنش شکم داده، سیلی می‌زند.

آثارِ پایِ کج همیشه در زندگیِ پسرِ جوان و افسرِ رومی همواره در جستجویِ زندگیِ معنیدار است، اما رقصندهٔ باله با وجودِ اینکه احساس می‌کند به او توهین شده، می‌تواند رژیم بگیرد یا دامنی نو بخرد. قاضی شهرداری نیز محبتِ دوستش را جبران کرده

است و دیگر لازم نیست قوانین اداره‌اش را زیرپا بگذارد.

۲۰۰. تشریح تغییر شخصیت پس از تغییر

برای بیانِ تغییرِ اساسیِ شخصیت می‌توان از این شیوهٔ جذاب استفاده کرد: ابتدا تغییر شخصیت را نشان و بعداً نحوهٔ تغییر او را توضیح داد. ضمناً اینکه نویسنده از گذشتهٔ شخصیت استفاده می‌کند تا نشان دهد تغییرِ او منطقی است.

داستان (رمانِ خانوادگی ـ سال ۱۸۷۸): گیلبرت که نوزده سال دارد و تنها فرزندِ یکی از سرمایه‌دارانِ بزرگ کشتیرانی و بسیار نازپرورده است، روزی از روزها ناپدید می‌شود و خانواده‌اش یك سال دنبال او می‌گردند، ولی او را نمی‌یابند. به همین دلیل فکر می‌کنند مرده است. اما دو سال بعد ناگهان پیدایش می‌شود. گیلبرت بسیار آبدیده، زیرك و بلندپروازشده است. والدینش تعجب می‌کنند. اگرچه پدرِ او قبلاً هم هیچگاه از گیلبرت خوشش نمی‌آمد.

اگر نویسنده توضیح ندهد که چرا و چگونه گیلبرت تغییر کرده است، ممکن است تغییرِ او کاذب و تصنعی به نظر آید. اما قبل از توضیحِ نویسنده، گیلبرت باید دست به عملی بزند و ثابت کند که این تغییر، واقعی و همیشگی است. ضمنِ اینکه این عملِ گیلبرت باید به پیشبردِ داستانِ زمانِ حال نیز کمك کند.

مثال: گیلبرت به پدرش می‌گوید که می‌خواهد خودش یك شرکتِ کشتیرانی راه بیندازد. پدرش عصبانی می‌شود و دستش را بلند می‌کند تا به او مشت بزند. گیلبرت دستِ پدرش را می‌گیرد و به زور او را می‌نشاند. پدرش می‌گوید: «اما تو که از خودت پولی نداری.» گیلبرت کیفِ جیبی‌اش را از جیب درمی‌آورد و سی مرواریدِ سیاه و کمیاب رویِ میز می‌اندازد و می‌گوید: «با اینها شروع می‌کنم. می‌خواهم ورشکستت کنم»

و در اینجا نویسنده، علتِ تغییرِ گیلبرت را توضیح می‌دهد: یکی از گروههای ارعاب کننده گیلبرت را دزدیده و مجبور کرده بود که در یك کشتیِ صید نهنگ، دستیار آشپز باشد. بعد از یك سال گیلبرت خود را به دریا انداخته و امواج او را با خود به جزایر سلیمان برده بود. او با اهالیِ جزیره به صیدِ مروارید پرداخته و با یکی از بومیان ازدواج کرده و بچه‌دار شده بود. سپس برایِ اینکه ثروتمند شود او را ترك کرده، اما قول داده بود که روزی بازگردد.

نویسنده دو راه برایِ افشایِ گذشتهٔ گیلبرت دارد: می‌تواند بینِ گذشتهٔ او و بخشی از زمانِ حالِ داستان پیوند برقرار کند (مثلاً همسرِ بومیِ او سعی می‌کند او را بیابد) و بعد قسمتهایی از گذشته او را ضمنِ چند صحنه تصویر کند. اما اگر صرفاً بخواهد نحوهٔ تغییر او را توضیح دهد لزومی ندارد در داستانِ زمانِ حال، گذشتهٔ او را نشان دهد بلکه می‌تواند به سادگی آن را روایت کند. با این توضیحات خواننده می‌پذیرد که اعمالِ زمانِ حالِ وی، نتیجهٔ منطقی گذشتهٔ اوست.

از مزایایِ دیگرِ این شیوه، آن است که چون در این حالت شخصیتهایِ دیگر توضیحاتِ نویسنده را نخوانده‌اند، اطلاعاتِ خواننده دربارهٔ گیلبرت بیش از شخصیتهایِ دیگرِ داستان است.

۲۰۱. پیوستگی

با اینکه رمان‌نویسی اصول و فنونِ اساسیِ زیادی دارد، اما عنصرِ **پیوستگی** از همهٔ فنون مهمتر است. رمانِ بدونِ پیوستگی فقط ساختاری از صحنه‌هایِ پشتِ سرِ هم است؛ اما در این حالت گویی نویسنده قسمتهای اولِ رمان را حذف یا فراموش کرده است و فصلِ دهمِ رمان فقط از این نظر که مکان، زمانِ تقویمی و شخصیتهایِ آن با فصلِ اول یکی است با این فصل ارتباط دارد، اما پیوندِ نزدیکی بینِ آنها نیست.

پیوستگی در حقیقت ساختار پنهان رمان و پیوند دهندهٔ همهٔ رمان با ابتدایِ آن است. و به تعبیری دیگر پیوستگی، جوهرِ وحدتبخش، عنصر منسجم کنندهٔ رمان و یا شبکه‌ای از رگهایِ نامرئی است که به سرتاسر بدنِ داستان، غذا و مایعِ حیاتی می‌رسانند. برایِ ایجادِ پیوستگی باید همهٔ قسمتهایِ رمان را از طریق بیانِ صریح یا با اشارهٔ ضمنی، در بخشهایِ ابتدایی رمان آورد. در واقع بخشهایِ ابتدایی رمان، کلِ رمان را بسط می‌دهند.

افتتاحیهٔ رمان باید حداقل دارایِ سه نوع بحران باشد: ۱) **بحران شخصیت**، ۲) **بحران موقعیت** و ۳) **بحران روابط**.

داستان: یك خانوادهٔ چهار نفرهٔ اروپاییِ شاملِ مادر، پدر، پسر و یك دختر جوان در اوایلِ دههٔ ۱۹۰۰ برای تشکیلِ یك زندگی نوین به امریکا مهاجرت می‌کنند.

بحرانِ شخصیت: پدرِ خانواده را به دلیل، همکاری با خلافکارهای جزء دستگیر می‌کنند و به زندان می‌فرستند.

بحرانِ موقعیت: خانواده را از آپارتمانِ محلِ اقامتشان بیرون می‌اندازند و آنها مجبور می‌شوند پیشِ بستگانشان زندگی کنند. آنها و بستگانشان چهارده نفر، در دو اتاق درهم می‌لولند و زندگی می‌کنند. حمامِ خانه غیرِ قابلِ استفاده است. پسرِ خانواده مبتلا به ویروسِ فلج و فلج می‌شود.

بحرانِ روابط: مادرِ خانواده برایِ اینکه برادر شوهرِ هرزه‌اش، دخترش را اغوا نکند، خود معشوقِ او می‌شود. عمهٔ دختر که خیاط است کاری برایِ دختر در کارخانهٔ لباسدوزی پیدا می‌کند. سرکارگر به دختر می‌گوید که اگر دختر تن به روابطِ نامشروع با او ندهد از سرِ کار اخراجش خواهد کرد. سرکارگر با تقاضایش، دختر را به ستوه آورده است. دختر متوحش است.

اگر همهٔ این اتفاقات در بیست و پنج یا سی و پنج صفحهٔ اولِ رمان رُخ دهد، نویسنده مطمئناً رمانی خلق کرده که همهٔ قسمتهایِ آن با هم پیوستگیِ بالقوهٔ کاملی دارند.

پیوستگیِ حوادث یعنی پیشرویِ مجموعهٔ حوادث، به طوری که خواننده را بعد از تمام شدنِ حوادث و وقتی پیش رفت تا حوادثِ دیگر را بخواند، دائم به حوادثِ قبلی ارجاع داده، خاطرهٔ آنها را در ذهنش تجدید کند.

مثال: پسرِ خانواده در صفحه بیست و دویِ رمان، مشغولِ کار کردن در لنگرگاهِ «ایست ریور» است. چند بچهٔ شیطان او را در آبهایِ کثیف و آلوده می‌اندازند. وقتی پسرك در صفحه سی و نه رمان سخت مریض و مبتلا به ویروسِ فلج می‌شود، این دو صحنه به هم پیوند می‌خورند (اگرچه حوادث و صحنه‌های دیگر بین آنها حائل شده و آنها را از هم جدا کرده‌اند). صحنهٔ مریضی او تداومِ صحنهٔ پرتاب شدنش به درونِ آبهایِ کثیفِ رودخانه و رفت و آمدش با صندلی چرخدار نیز تداومِ صحنهٔ فلج شدنِ پسرك است. بعدها نویسنده فقط از صحنه‌هایِ مریضی و پرتاب شدنِ وی به رودخانه هنگامِ اشاره یا تجدید خاطرهٔ شخصیت، استفاده می‌کند.

هر وضعیتِ تازه‌ای را که نویسنده شروع می‌کند، باید توأم با بحرانی فرعی نیز باشد. شدتِ این بحرانِ فرعی کمتر است و قبل از بحرانِ اصلی و در آخرِ صحنه، رخ می‌دهد. مثلاً پدرِ خانواده با خود عهد می‌کند که از مجرمانی که او را به زندان انداختند انتقام بگیرد یا همسرش را تهدید می‌کند که به او خیانت نکند. این بحرانهایِ فرعی، **مصالحِ** وضعیتها و فصلهایِ آینده را تأمین می‌کنند. هنگامی که یکی از این بحرانهایِ فرعی تبدیل به خطِ طرحِ وضعیتِ تازه‌ای شد پیوستگی رمان آغاز می‌شود. چرا که در این حالت افتتاحیه گسترش پیدا می‌کند و پیش می‌رود.

و باز باید قبل از اینکه مادرِ خانواده، معشوقِ برادر شوهرش شود، بحرانِ فرعیِ دیگری نیز آغاز شود.

مثال: همسرِ مردِ هرزه به زندان می‌رود تا به پدرِ خانواده اطلاع دهد که زنِ وی با برادرش روابطِ نامشروع دارد. این بحرانِ فرعی (کینهٔ مرد نسبت به خیانتِ همسرش)، اساسِ وضعیتِ بحرانیِ بعدی می‌شود. وقتی بحرانهایِ بعدی آغاز شد، مجدداً پیوستگیِ دیگری بینِ حوادث رمان به وجود می‌آید و همهٔ مصالحِ بعدی با ابتدای رمان پیوند می‌خورد.

پیوستگی هیچگاه نمی‌گذارد خواننده محتوایِ قبلیِ رمان را فراموش کند. چرا که این محتوا همواره با اشاره‌هایی که ذهنِ خودآگاهِ شخصیت به آن می‌کند، زنده می‌شود. آدمی به خاطرِ اتفاقاتی که در زندگی گذشته‌اش رُخ داده، هم اکنون متنفر می‌شود، عشق می‌ورزد، می‌کشد، می‌گریزد، قهرمان یا شخصی پلید می‌شود.

خواننده نیز چون می‌داند تغییرِ شخصیت و روابطِ وی ناشی از چیست، آن را درك و باور می‌کند. پیوستگی، خواننده را همواره پیش می‌برد.

۲۰۲. توصیفِ صحنه

هنگامی که برای **صحنه‌پردازی** تصویری از چشم‌اندازِ شهر، استان یا دهکده ارائه می‌دهید ویژگیهایی از صحنه را که کاربردِ مهمی در رمان یا داستان دارند توصیف کنید. به علاوه بایداین ویژگیهایِ **کاربردی** را با دقت انتخاب کرد.

داستان: شهری مرزی در سالِ ۱۸۵۴. غریبه‌ای، کلانترِ محبوبِ شهر را از پشت با گلوله

می‌زند. مردمِ شهر به خشم می‌آیند. قاتل را دستگیر می‌کنند و کشان‌کشان پایِ شاخهٔ بزرگِ درختی که طرفهای آخرِ شهر است می‌برند و می‌خواهند دارش بزنند.

در این حالت بهتر است ابتدا [و قبل از شروع حادثه]، صحنه‌پردازی را با توصیفِ خیابانِ عریض و خاکی و درختِ بزرگِ بلوط آغاز کنیم. درخت نشانهٔ حدِ فاصلِ بینِ قسمتِ بدنام و آبرومندِ شهر است. می‌توان طنابی را نیز که از شاخهٔ کلفتِ درخت آویزان است، اسبانِ قدرتمندی را که به نردهٔ جلویِ دفترِ کلانتر بسته شده و گاوچرانهایی را که با تبختر واردِ کافه می‌شوند دقیقاً توصیف کرد.

ضمنِ اینکه می‌توانید وقتی داستان کم کم بسط پیدا کرد، جزئیات طبیعی و کاربردی دیگرِ محیط را نیز توصیف کنید.

هدف از توصیفِ صحنه ارائهٔ صرفِ فهرستی از اموال و تأسیساتِ شهر برای واقعی جلوه دادنِ آن، نیست. به عبارتِ دیگر توصیفِ صرفِ صحنه کافی نیست چرا که تصنعی است و جاذبه‌ای ندارد.

مثال: درای‌هول مجموعه‌ای از ساختمانهایِ چوبیِ طویل و باریکی در پنجاه کیلومتریِ جنوبِ ابلین[4] بود. جادهٔ عریض و کجی از زمینهایِ حاصلخیز می‌گذشت و به محوطهٔ انبارِ دامهای راه‌آهن می‌رسید. زمین، تخت و نزدیکترین مزرعهٔ دامپروری در ده کیلومتریِ شهر بود. اما کلیسایی در شهر نبود. در قسمتِ شمالی شهر سیزده کافه، دوسلمانی، و یك پارچه‌فروشی بود. در قسمت جنوبیِ شهر نیز بانکی دوطبقه، ادارهٔ عیارسنجی، آهنگری و مطبِ دندانپزشکی بود. در منطقهٔ زراعتی نیز که در ۵ کیلومتریِ غربِ دباغخانهٔ شهر بود، ذرت و گندم کشت می‌شد.

این نوع تصفیه به جایِ اینکه احساس و خاطره برانگیز باشد، آماری است. باید جزئیاتِ صحنه ضمنِ اینکه مکانی را تصویر می‌کند، شك و انتظار نیز ایجاد کند. اگر قرار است اتفاقی خشونت‌آمیز رخ دهد، باید از نمادهایی که خشونت را به ذهن تداعی می‌کند مثلِ دفترِ کلانتر، سلاحهای درغلاف، شاخهٔ کلفتِ درخت که طنابِ دار از آن آویزان است استفاده کرد. خواننده این نمادها را از طریقِ کشف و شهود، منظم و تبدیل به الگویِ ظریفی که تداعی کنندهٔ خشونتِ احتمالی است، می‌کند.

۲۰۳. بگذارید خواننده جاهای خالی اطلاعات را پر کند

نویسنده نمی‌تواند همه چیز رمان یا داستان را تصویر و روایت کند؛ چون تعدادِ صفحاتِ رمان آنقدر زیاد می‌شود که دیگر به سختی می‌توان آن را خواند. به همین جهت از فنونِ زیادی استفاده می‌کند تا خواننده را ترغیب به همکاری با خود کند. یکی از این فنون، فنِ توصیفِ تلویحی یا فرضِ ضمنیِ خواننده است.

نویسنده ترکیبی از برداشتهایِ حسی را گزینش می‌کند و در کانونِ توجه خود قرار و طوری آنها را نظم می‌دهد که بدل به الگویی واحد شوند و بعد خواننده فضاهایِ خالی را با تصاویری (یا خاطراتی) که حاصلِ تجربیاتِ شخصی‌اش است پرمی‌کند.

مثال: کرجیِ رها شده، در آبهایِ شور غلت می‌خورد. کپه‌ای جلبكِ دریایی از رویِ چرخِ بزرگی آویزان بود. دودکش کلفتِ کشتی شکاف برداشته بود.

نویسنده دیگر ساحلِ رودخانه، درختان، آسمان و غیره را توصیف نمی‌کند. چرا که خواننده خود جایِ خالیِ این توصیفها را پر می‌کند. درحقیقت نویسنده در اینجا فقط از حسِ بینایی‌اش استفاده کرده است و خواننده بدونِ اینکه اصرار کند، خود با فرضیاتش در سکوت، به سرعت چیزهایی را که نویسنده نشانش می‌دهد به علاوهٔ چیزهایی را که تصویر نمی‌کند پیش خود مجسم و فضایِ خالی را پر می‌کند.

اما نویسنده باید تصاویرِ صحنه را کاملاً دستچین کند. و اگر در این کار سهل‌انگاری کند، در واقع خواننده را واداشته تا جزئیات ناسازگاری را که ربطی به صحنه ندارد مجسم کند. دراین صورت صحنه را به جایِ آنکه نویسنده خلق کرده باشد، خواننده خلق می‌کند.

عمق و وسعتِ توصیف نیز به تعدادِ حسهایی بستگی دارد که نویسنده به کار می‌گیرد تا خواننده را واردِ صحنه کند.

مثال: کرجیِ رها شده، در آبهایِ کثیف غلت می‌خورد. تمساحی با صدایِ بلند خمیازه کشید و بعد دست و پازنان دنبالِ یك ماهی افتاد. آبِ دریا موج برداشت و امواج، دودکشِ شکاف برداشته را به جیرجیر انداخت. پیرمردِ فرانسوی تبار درحالی که در پشتِ درختی، آتشِ زیرِ دیگچهٔ لوبیایِ پرفلفل را به هم می‌زد آواز می‌خواند.

در اینجا فضا وسیعتر شده است. البته نه به دلیل اینکه تعدادِ اشیایِ این فضا بیشتر شده؛ بلکه به این دلیل که خواننده درسکوت جایِ خالیِ صداها و بوها را نیز پر و نویسنده بیش از پیش از برداشتهای حسی و تجربه‌هایِ شخصیِ خواننده استفاده می‌کند. البته نویسنده نه به نحوی مرموز و تصادفی، بلکه عمداً این شیوه را به کار می‌گیرد.

۲۰۴. کتب فن داستان‌نویسی

نویسنده‌ای که می‌خواهد کارِ حرفه‌ای کند باید هر تعداد کتابِ فنِ داستان‌نویسی که می‌تواند، بخواند، اما نباید فکر کند که این کتب برایِ کارش اهمیتِ حیاتی دارند. نویسندگان باید همیشه از شیوه‌هایِ فنیِ خودشان استفاده کنند.

کتبِ فنِ داستان‌نویسی فنونی را برایِ صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی، خلقِ خط طرح‌هایِ گوناگون و مستحکم کردنِ ارتباطِ اشخاص از طریقِ درگیری، به نویسندگان می‌آموزند. همچنین نویسنده را دربارهٔ نحوهٔ گردآوریِ مصالح، خلقِ تسلسلِ نمایشی، انگیزه‌یابی برای شخصیت و حفظِ ثبوت و عمق بخشیدن به وی و پیچیده کردنِ داستان راهنمایی می‌کنند. اما نویسندگانِ این کتب فقط تجربیات، تلقیها، شیوهٔ کار و امکاناتِ شخصیِ خود را برایِ غلبه بر مشکلاتِ نویسندگی، ارائه می‌دهند. گو اینکه اغلب آنها آموزنده و الهامبخش هستند.

اما قبل از اینکه نویسنده دستورالعمل‌های این کتب را به کار بندد باید مشکلاتی را که قبلاً در ضمنِ نوشتن تجربه کرده به کمكِ این نوع کتابها حل کند. چون داشتنِ صدها راهِ حل برایِ مشکلاتی که هنوز به وجود نیامده مثلِ داشتنِ هزاران مشکلی است که هنوز راه حلی برایشان پیدا نشده است.

نویسنده دیر یا زود به این نکته پی می‌برد که وقتی ضمن نوشتن فهمید مشکل چیست، در عینِ حال می‌فهمد که راهِ حل را نیز می‌دانسته؛ چرا که هر مشکلی راه حلِ طبیعیِ خود را نیز دارد.

کتابهایِ فنِ داستان‌نویسی از این جهت که چیزهایی را برایِ ما تداعی می‌کنند با ارزش هستند. نویسندگان اغلب با خواندنِ این کتابها و مخالفت با نظریاتِ نویسندگانِ دیگر، راهِ حل‌هایِ خاصِ خود را می‌یابند. چرا که بحث و مخالفتِ نویسندگانِ حرفه‌ایِ با هم باعث می‌شود تا آنها راه حل‌هایی را که قبلاً می‌دانستند مجدداً در ذهنشان تداعی شود. بنابراین ارزش این کتب در این نیست که به ما یاد می‌دهند **چگونه بنویسیم، بلکه از این جهت باارزش‌اند که راه‌حل‌هایی را که قبلاً پیدا شده، در اختیارمان می‌گذارند.**

باری، کتبِ داستان‌نویسی و حتی کتابِ حاضر وَحیِ مُنزَل نیست.

پانویس:

۱ـ Tumtisimava

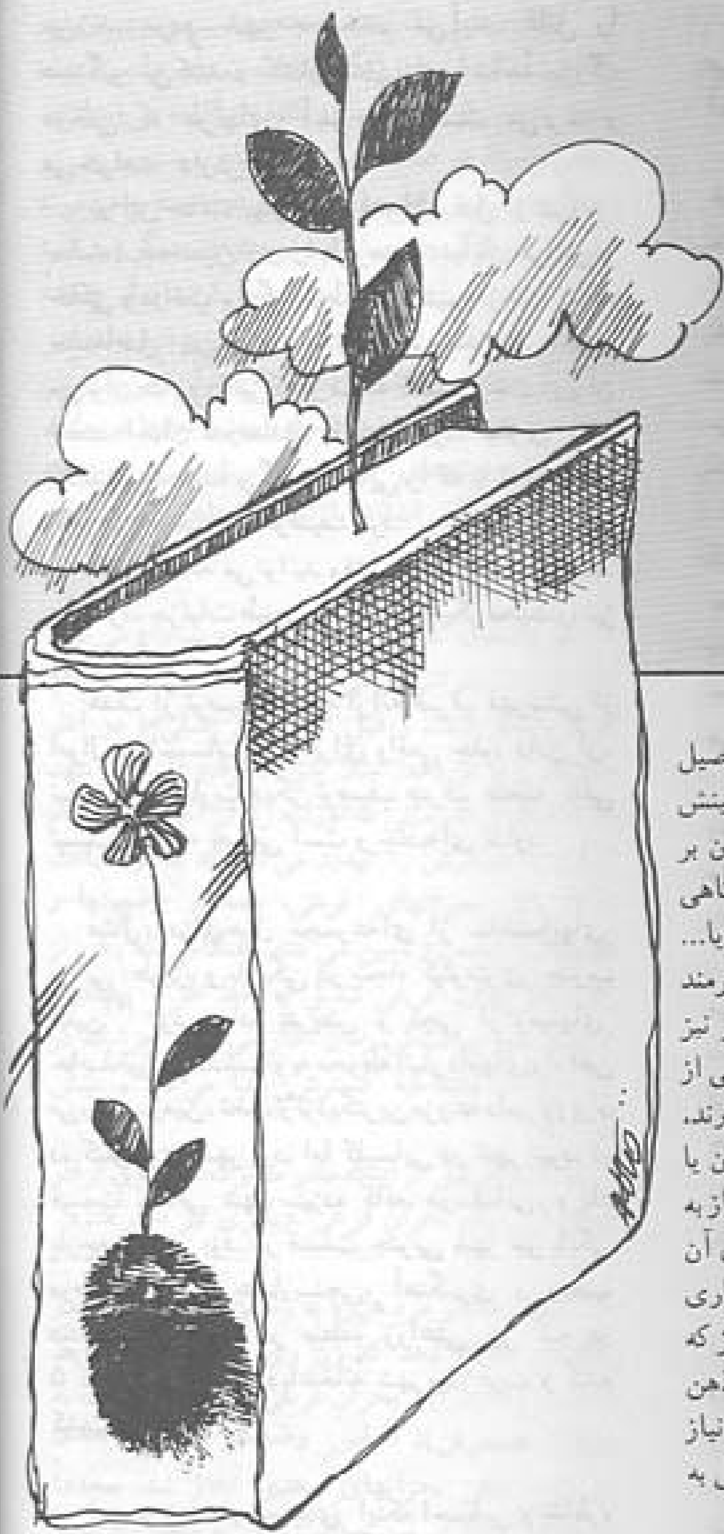
۲ـ Abner

۳ـ این قسمت کوتاه شده است.

۴ـ Abilene

نقش دانش و آگاهی اجتماعی در آفرینش ادبی

■ محمدرضا گودرزی



آیا هنر موهبتی درونی و استعدادی ذاتی است؟ آیا روندی درونی و غیراکتسابی است؟ اگر چنین است، چه نیازی به کسب آگاهی و جستجوی شناخت؟ امروزه دیگر بین صاحبنظران ادبی کسب آگاهی‌های لازمِ شکل‌شناسی، یکی از بدیهیات فرض می‌شود و تسلط بر زبان و آگاهی از ظرایف زبانی، یکی از مهم‌ترین پایه‌های آفرینش ادبی است. انتخاب زاویهٔ دید مناسب، گزینش لحن بایسته‌ی اثر، انتخاب فضا و صحنه، انتخاب مکان و زمان رویدادها و نحوه‌ی برخورد با زمان، همه و همه از ابزارهای لازم آفرینش ادبی هستند. شخصیت‌پردازی، تراش و صیقل‌دادن آن، غنای آن، عمق، پیچیدگی و چند لایه بودن آن، از واجبات نویسندگی است. تسلطِ هنرمند بر این مباحث را، تمام متفکران ادبی، فارغ از تعلق به مکاتب و نگرشهای متنوعِ «نو» و «کهن» باور دارند و صحّه می‌گذارند. اما آیا همهٔ مطلب فقط این است؟ آیا این مباحث، مطالبی «در تاریخ» نیستند؟ یعنی در این برهه از زمان، اهمیتشان لازم است اما در زمانی دیگر و مکانی دیگر، شاید نگرش احتمالی دیگری جایگزین آنها شود؟ پاسخ نامعلوم است.

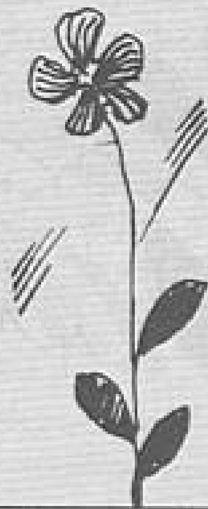
تا اینجا فرض بر این است که هنرمند (در اینجا منظور نویسنده یا شاعر است) آن احساس، حال و هوا و ذهنیت هنری را دارا بوده و با رنج و تعب به صناعت ادبی نیز دست یافته است. آیا کار به انتها رسیده؟ شاید از نظر فرمالیستها این چنین بوده باشد. تسلط بر زبان و چیرگی بر فرم همراه با احساسی لطیف و قلبی رقیق. همچنین آن کسانی که غایت هنر را به تبعیت از برخی فیلسوفان و اندیشمندان غرب، زیبایی می‌دانند، شاید انتهای کار را در همینجا جستجو کنند. ولی آنچه از نظرگاه یك هنرمند متفکر، غایب است نگاهی تیزبین و موشکاف است بر لایه لایه عمق شخصیتها در هستی پیچیده‌ی اجتماعی‌شان و شناخت فرایند تحول این شخصیتها در جامعه. شاید بدون این نگاه، کار، یك اثر هنری زیبا از نظر برخی کسان بوده باشد اما این زیبایی، دریایی سبز و فراخ است با عمق چند سانتی‌متر. آن ژرفنابخشیدن و نفوذ در عمق، لازمه‌اش همین نگاهِ تیزبینِ موشکافِ چند بُعدی است که جز با آگاهی از چگونگی قوانین اجتماعی ـ تاریخی حاصل نمی‌شود. اما اگر با همین مقوله، ساده‌انگارانه برخورد کنیم، شخصی می‌تواند پیش آمده ادعا کند، پس یك جامعه‌شناس یا انسان‌شناس یا اقتصاددان یا... می‌تواند هنرمندی فکور بوده باشد! اینجا نیاز به تأمل بیشتری است.

قبلاً اشاره شد که برای هنرمند بصیر و اصیل بودن، سه خصیصه لازم است الف) استعداد و بینش هنری و واجد «آن» هنری بودن. ب) مسلط بودن بر شگردها و چم و خم صناعت ادبی و ج) داشتن آگاهی و دانش عمیق اجتماعی. پس آن جامعه‌شناس یا... فرضی به صرفِ داشتن شرط سوم نمی‌تواند هنرمند باشد و لازم است که واجد دو خصیصه‌ی دیگر نیز بوده باشد. و در مورد تسلط بر ابزار کار، چون برخی از پویندگان راه هنر، برخوردی سهل‌انگارانه با آن دارند، لازم به توضیح است که همانگونه که یك بازرگان یا تاجر برای شرکت در پروسه‌ی اجتماعی کسب، نیاز به آگاهی از الزامات بازار و تمامی فراز و نشیب‌های آن دارد و همانگونه که هر انسانی برای انجام هر کاری نیاز به اطلاع از ابزارهای لازم آن کار دارد، هنر نیز که با پیچیده‌ترین و عمیق‌ترین لایه‌های درونی ذهن انسان سروکار دارد خواه ناخواه برای تجلی خود نیاز به ابزار لازم و کسب اطلاعات فنی ویژه دارد تا نیل به آن با پسندیده‌ترین شیوه صورت پذیرد.

از طرفی با تمام این تفاسیر ناگزیر باید تأکید شود که داشتن نگاه تیزبین و موشکاف و داشتن آگاهیِ عمیق اجتماعی، دلیل بر این نیست که شخص، حتما جامعه‌شناس یا انسان‌شناس بوده باشد، چرا که با توجه به تکامل و وسعت علوم انسانی و گسترش روزافزون آن و همچنین دشواری کسب صناعات ادبی که نویسنده را ناگزیر از نوشتن و بازنوشتن و خواندن و بازخواندن می‌کند، دیگر به سادگی مقدور نیست که هنرمند، جامعه‌شناس، روانشناس، فیلسوف یا اقتصاددان نیز باشد، بلکه منظور این است که چون هنرمند، تافته جدابافته‌ای از انسانهای اطرافش نیست و مانند بقیه تحت تأثیر فشارهای اقتصادی ـ سیاسی معینی است و همانطور که این فشارها بر رفتار و پندار اطرافیانش تأثیر می‌گذارد و کنش اجتماعی و ذهنیت آنها را دگرگون می‌کند، او را نیز همانگونه متأثر می‌سازد و در راه فرایند خلق ادبی او را به مجراهایی ویژه می‌کشاند، پس لازم است که او با آگاهی از چند و چون کارکرد قوانین اجتماعی، تسلط خود را بر این جبرهای محیطی بیفزاید تا هم اثرش یکسره منعکس‌کننده‌ی خصوصیات فردی ـ گروهی او نشود و هم، از تأثیر این قوانین بر روند شکل‌گیری شخصیتهای اثرش، آگاهی لازم را داشته باشد. تا حتی در عمومی‌ترین مقوله‌های بشری مانند عشق و نفرت نیز گوش به زنگ تفاوتها و تکوینشان در شخصیتهای اثرش باشد و قدرت مشاهده‌ی آنها را داشته باشد. برای درك اهمیت این مسأله، شما را به روانشناسی اجتماعی ارجاع می‌دهم.

«... هیچکس تمام آنچه را که در پیرامون او وجود دارد نمی‌بیند و نمی‌شنود و هر کس از دیدنی‌ها و شنیدنی‌های پیرامون خود انتخابی می‌کند که به چگونگی قدرت مشاهده او بستگی دارد. از این لحاظ در افراد تفاوتهای فراوانی دیده می‌شود که به علاقه‌ی شغلی یا علاقه‌های دیگر ایشان مربوط است.»(۱)

شناخت روحیات و اعمال شخصیتها حتماً باید در کنار شناخت محیط زیست آنها انجام شود؛ مثلاً اگر قهرمان داستانی مرتکب عملی نامتعارف شد، نویسنده باید سازوکار زیربنایی این اعمال را بشناسد و پروسه‌ی تغییر شخصیت قهرمان داستان را درك کند، ولو آنکه این همه را در داستان منعکس نکند، چرا که بسیاری از اندیشمندان ادبی معتقدند که نویسنده باید ناتوشته‌ها را نیز بداند. در مورد ضرورت شناخت محیط پیرامونی‌ای که شخصیت داستانی در آن نشو و نما می‌یابد کافی است اشاره شود که انسانها در فضای تهی حرکت نمی‌کنند و هر اثر هنری را اگر از بستر اجتماعی آن منفصل کنیم به یکی از بدیهی‌ترین



اصول جامعه‌شناختی توجه نکرده‌ایم و آن این است که رفتار انسانی همواره پاسخی است به مسایل برخاسته از محیط پیرامونش. اما کنش و واکنش شخصیت در محیط، روندی بسیار پیچیده است و به سادگی عمل نمی‌کند چرا که گذشته از عمومیتهای اجتماعی، هر فردی در درون ذهنیتش و روانشناسی فردی‌اش، واجد دنیایی منحصر به فرد و یگانه است. سوای نیروی تخیل هنرمند که وزنه‌ی بزرگی است و گاهی بسیاری از معادلات را به هم می‌زند، با این همه باز ما ناگزیریم ابتدا آن عمومیتها را در نظر بگیریم، سپس به فردیت‌ها توجه کنیم. مثلاً یك شخصیت فرضی در اثری فرضی، متعلق است به خانواده‌ای مشخص، دوستانی مشخص، شرایط اقلیمی‌ای مشخص، آموزش و پرورشی مشخص، پیشینه‌ی تاریخی مشخص، فرهنگی مشخص، نظام اقتصادی‌ای مشخص و باور و جهان‌نگری‌ای مشخص. هر یك از این تعلقات به تنهایی برای دادن بعضی از خصایص به شخصیتها نقشی بی‌چون و چرا ایفا می‌کند. بعد از این کنکاش‌هاست که می‌رسیم به اختصاصات فردی. علایق. عواطف. رشته‌های مودت و عشق؛ آری، حدیث همیشگی عشق و تأثیر آن در شخصیتهای متفاوت. چرا که حتی پدیده‌ای عمومی چون عشق نیز نزد همه کس و همه جا یکسان تعبیر نمی‌شود. چرا که آنکه نیازمند ابتدایی‌ترین حوایج روزمره‌ی خویش است، تعبیرش از عشق با کسی که روحش بی‌نیاز از مشکلات روزانه در آسمان سیر می‌کند، تفاوت دارد. آیا تعبیر عشق آزاداندیشی که زیر فشارهای اقتصادی ـ سیاسی در حال له‌شدن است با دیکتاتوری که سوار بر مرکب منیّت خویش و خواسته‌های حقیر خویش، جولان می‌دهد، یکی است؟ همچنین عشق عارفانه و ویژگی اشخاصی که به آن تمایل پیدا می‌کنند.

بازمی‌گردیم به مبحث اصلی خود و نتیجه‌گیری می‌کنیم که صرف داشتن احساسی هنرمندانه و تسلط برصناعت ادبی، برای خلق یك اثر ژرف هنری کفایت نمی‌کند و لازمه‌ی دیگر آن داشتن آگاهی و دانش عمیق اجتماعی است. برای اینکه تفاوت دو اثر یکسان، از دو نویسنده‌ی متفاوت را که تفاوتشان در شناخت انسان و جایگاه او در نظام اجتماعی ـ اقتصادی مشخصی است نشان دهیم، مثالی می‌زنیم. دو نویسنده‌ی مفروض، دو قهرمان داستان خلق کرده‌اند که هر دو در کشوری از نظر صنعتی عقب مانده با سیستمی از نظر سیاسی بسته، تحت تسلط افراد معدودی که تمام اهرمهای قدرت سیاسی ـ اقتصادی را در دست خود تمرکز داده‌اند، زندگی می‌کنند. هر دو از طبقات فرودست جامعه‌اند و در فقر و فاقه به کار مشغول هستند.

قهرمان داستان الف) به جرم قتل محاکمه می‌شود. نویسنده او را شخص پلیدی که خباثت در ذات او نهفته است، ترسیم می‌کند. او به دلیل مسلط نبودن بر هوای نفس و داشتن حب مال، در یك درگیری به خاطر پول، شخص خیراندیشی را که به خاطر انسانیت او را به کار گمارده است به قتل می‌رساند، و جامعه به خاطر سلامت خود او را محکوم می‌کند. اما قهرمان داستان ب) که او نیز به جرم قتل محاکمه می‌شود، زیر دیدگان تیزبین نویسنده کالبدشکافی می‌شود. شرایط زندگی او بررسی می‌شود. فشارهای مختلف روانی که او را از حالت تعادل به در برده بررسی می‌شود. او که درپی ارضای ابتدایی‌ترین نیازهای انسانی خویش بوده است، مدام باید برای گرفتن ابتدایی‌ترین حقوق خود، با کارفرمایی که به خاطر سود او را به کار گمارده است، درگیر شود. روزی که فشارهای زندگی او را از حالت تعادل خارج کرده است و او در حالت درماندگی، نیازهایش را با کارفرما درمیان می‌گذارد، کارفرما با مشکل او با حالتی بی‌تفاوت، خشك‌اندیشانه و غیرانسانی روبرو می‌شود و او که ملجائی برای رسیدگی به مشکل خود نمی‌یابد، پس از یك مجادله لفظی کارفرما را بدون قصد قبلی به قتل می‌رساند. صرفنظر از درست یا غلط بودن عمل این دو، ردیابی علل زیربنایی عمل آنهاست که این دو نویسنده را از هم متمایز می‌کند. مسیر رشد و تکوین این دو شخصیت تا لحظه‌ی قتل، اگر بررسی شود، بینش اجتماعی خالق آنها را روشن می‌کند. نویسنده‌ی اول، حوادث داستان را بدون داشتن روابط علّی محکم با یکدیگر، یکی پشت سر دیگری و همه بدون ژرفکاوی و در سطح دنبال می‌کند و به نتیجه‌ای ویژه دست می‌یابد. در این مثال، ژرفکاوی یا سطحی‌نگری، بررسی شده و فقط از این بُعد به آن پرداخته شده است.

با اینکه ما در ایران نویسندگان محدودی داریم که گذشته از ذوق ادبی و استعداد هنری، بر چم و خم فنون ادبی نیز تسلط داشته باشند، اما در میان همین شمار محدود باز تعداد انگشت‌شماری دارای آگاهی عمیق و دانش اجتماعی هستند. در اینجا بجاست که به نویسندگانی که فقط بر صناعت ادبی تکیه می‌دهند و دایماً دم از فرم‌گرایی می‌زنند، اشاره شود. آنها در بهترین حالت، مرشدشان کسانی مانند «ناباکف» است که عقیده دارد کسانی که در یك اثر ادبی دنبال مفاهیم می‌گردند از هنر به دورند، و برای او مدل موی سر «اِما بواری» و یا جزئیات کیف دستی «آناکارنینا» مهمتر از اندیشه‌های اجتماعی تولستوی یا فلوبر است. (با تأکید بر اینکه، توجه علمی هنرمندانه به جزئیات و لذت بردن از اثر ادبی که هر دو از خصایص روش ناباکف است، بنفسه کاملاً صحیحند) ما بی‌آنکه به صحت و سقم روش ایشان کاری داشته باشیم فقط متذکر می‌گردیم که همین شخص درجایی که با اشخاصی مانند داستایوفسکی و گورکی برخورد می‌کند به جای آنکه به چگونگی جزئیات اتاق راسکولنیکف و یا مدل لباس شخصیتهای مخلوق گورکی توجه داشته باشد، به مفاهیم ذهنی‌شان حمله می‌کند. یعنی همین نقد ادبی نیز دارای سمت و سوی خاص خویش است. چرا که بنا به اصول روانشناسی اجتماعی: «... ادراك حسی از تجربه‌ی گذشته‌ی شخص بیش از تجربه‌ی کنونی او متأثر است و چون تجربه‌ی گذشته بر حسب سوابق فرهنگی و تعلق فرد به گروه معینی تفاوت می‌کند، نتیجه این می‌شود که عوامل فرهنگی یا گروهی را باید در زمره‌ی متغیرهایی که در ادراك حسی مؤثرند به حساب آورد.»[۲]

و همچنین «... انسانها آنچه را که می‌خواهند ببینند، از چگونگی دیدن آن نیز باخبرند، اما اگر چیزی را نخواهند ببینند، آنرا واقعاً نمی‌بینند.»[۳] و «... این مسأله که تجربه‌ی گذشته و تربیت و علاقه‌های (انسان) به طور مسلم در ادراك (او) دخالت می‌کند، نشان دهنده‌ی اهمیت عوامل اجتماعی در ادراك (انسان) است.»[۴] و اندیشه‌های ناباکف با توجه به اصول روانشناسی ـ اجتماعی یادشده، نمی‌توانسته در خلاء شکل گرفته و متأثر از **گذشته** و **متعلق به گروه فرهنگی** خاص خود نباشد.

خواننده‌های ما و هنرمندان «کلاس بالا»ی! ما نباید فقط فریب نامها را بخورند و نسبت به خاستگاه اقتصادی ـ سیاسی ـ اجتماعی اندیشه‌ی آنها بی‌تفاوت باشند. متأسفانه در ایران، دو مقولهٔ داشتن



«اطلاعات» و «آگاهی»، به غلط مخلوط شده و کسانی با کسب یك سلسله اطلاعاتِ نقد ادبی و دانسته‌های قالبی از فرهنگ پیچیده‌ی غرب، بی‌آنکه زحمت وارسی و تطبیق آن را با فرهنگ و ادب ما به خود بدهند، خود را وارد به همه‌ی امور نشان می‌دهند. اما آگاهی داشتن یعنی اینکه شخص پس از کسب اطلاعات، آنها را از صافی ذهن منطقی خود عبور دهد و با تجزیه تحلیل و موشکافی، آن اطلاعات را با شرایط ویژه‌ی فرهنگی ما وفق دهد.

در ضرورت فرم غنی و دقیق هیچکس را سخنی نیست، اما در کنار این شکل‌گرایی باید به عمق و چندلایه‌گی اثر نیز توجه داشت. باز لازم به توضیح است که نگارنده با وجود تعلق خاطر به رآلیسم (البته رآلیسم با تعبیری نو، که درباره‌ی آن در مقاله‌ی «درباره‌ی رآلیسم در ایران» در ادبستان شماره ۳۹ توضیح داده‌ام) از کسانی که متعصبانه نویسندگان آثار غیررآلیستی را به گریزگرایی و عدم آگاهی اجتماعی منتسب می‌کنند، احتراز می‌کنم. چرا که نویسندگان بزرگی بوده و هستند که در کنار آثار رآلیستی، گاهی تلاطمات ذهنی خود را در اثری غیررآلیستی پیاده کرده‌اند و مظروف ذهن خود را در شیوه‌ای نو یافته‌اند. مانند «بوف کور» هدایت یا «مردی که همه چیز همه چیز داشت» میگل آنخل آستوریاس.

در این گونه موارد، وظیفه‌ی سنگین‌تر به عهده‌ی منتقدین هر جامعه است که آثار پیچیده و استعاری را نقد کنند تا خوانندگان عادی نیز بتوانند از آنها لذت ببرند. (چه کسی منکر لذت بردن از آثار ادبی است؟) به همین دلیل در غرب درباره‌ی آثار جویس، پروست، ویرجینیا وولف و کافکا آثار متعددی به رشته‌ی تحریر درآمده است.

بجاست در اینجا اذعان شود روش سنجیده‌ی ساختارگرایان که معتقدند اثر ادبی باید چگونگی‌اش در حوزه‌ی همان اثر، مورد بررسی قرار گیرد و با نکات ماوراء اثر نباید کار داشت، با اینکه یك روش معقول و متین در نقد ادبی است اما مطلق نیست. یعنی هستند آثار معدود و ویژه‌ای که گذشته از بررسی نکات جزیی و ظریف آن یا به قول مارکز درك چگونگی جفت و بست قسمتهای مختلف اثر، نیاز به شناخت سازمان اقتصادی ـ سیاسی ـ فرهنگی ـ تاریخی همعصر نویسنده و جایگاه او در این سازمان داریم (البته منظور کندوکاو در زندگی خصوصی نویسنده نیست) تا بتوانیم نکات زیربنایی یا قوه‌ی محرکه‌ی شخصیتها را دریابیم. مثلاً به رغم نظریات «ناباکف»، برای درك صحیح آثار کافکا شناخت ساختار اجتماعی ـ اقتصادی آلمان و به طور کلی اروپای همعصر کافکا، بسیار لازم است. این کافی نیست که ما شکل مسخ شده‌ی گره‌گوار سامسا را بکشیم اما دنبال چرایی این دگرگونی نباشیم. تغییرات شخصیت خواهر او را در برخورد با او دنبال کنیم اما علت این تغییرات را مسکوت بگذاریم. برخوردهای متفاوت پدرش را با او دنبال کنیم اما علت این برخوردهای متنوع را بررسی نکنیم. چرا هر بار که کافکا از دریچه‌ی چشم سوسکیِ گره‌گوار به اطراف می‌نگرد، تنوع رنگها بدل به یك رنگ کدر و تیره‌ی خاکستری می‌شود؟ کافکا با تمام قدرت جزئیات اثر را بیان کرده اما خواننده گذشته از خواندن و لذت بردن، ناچار است علت تغییرات را دنبال کند تا به عمق این تحول پی ببرد. دهشت نظام اقتصادی، نضج‌گیری جنینی فاشیسم، محو فردیت و نابودشدن شخصیت، ازخود بیگانگی افراد، تحت سیطره‌ی خشك سرمایه و... اینها نکاتی است که ناباکف به علت ساختار ذهنی‌اش، نمی‌خواهد ببیند و نمی‌بیند. البته راز مانایی و جاودانگی آثار کافکا را تنها در یك بُعد نباید جستجو کرد، و باید پذیرفت که اساسی‌ترین دلیلش قدرت شگرف مشاهده‌ی هنرمندانه‌ی اوست.

پس با این تفاصیل، آگاهی را می‌شود به قیچی جراح تشبیه کرد که هنرمند با آن می‌تواند جامعه و فرد را کالبدشکافی کند تا با تکیه بر صناعت ادبی و تخیل هنری، اثری نامیرا خلق کند.

به اینجا که رسیدیم خالی از لطف نیست که اشاره‌ای نیز به یکی از نویسندگان آمریکای لاتین بکنیم تا ببینیم وقتی که این دانش اجتماعی با احساس هنری و صناعت ادبی آمیخته می‌شود به چه نتایج درخشانی می‌رسد. منظورم ماریوس بارگاس یوساست و دو اثر «عصر قهرمان» و «گفتگو در کاتدرال» او. او سوای پرداخت هنرمندانه و نگاه مشفقانه به انسان، با استفاده ماهرانه از شیوه‌های مختلف فنی، بازتاب ذهنی شخصیتها را می‌نمایاند. همچنین برخورد خلاق او با مسأله‌ی زمان در رمان، چقدر شگفت‌انگیز و دلنشین است! حال درنظر داشته باشید که ما با اثرهایی ترجمه شده سروکار داریم که به هر حال و با وجود زحمت فراوان مترجمان، آن لطف اصیل زبان اصلی نویسنده را نمی‌تواند منعکس کند و در کنار اینها کاملاً دیده می‌شود که او نه تنها نظام مسلط اقتصادی ـ اجتماعی کشورش و جایگاه آن را در قاره‌ی آمریکا دقیقاً می‌شناسد بلکه به روانشناسی فردی ـ اجتماعی شخصیتهای داستانش نیز به خوبی واقف است و ارتباط دیالکتیکی فرد و جامعه را با تسلط تمام نشان داده است.

بسیار به جا بود اگر نامی هم از آثار ایرانی برده می‌شد اما با نام بردن از یك الی دو اثر، توفان اختلاف نظرها وزیدن خواهد گرفت و در جو خاص روشنفکری با اینکه به تمامی هنرمندان و دست به قلم‌هایی که نگاهشان به انسان، مشفقانه است و آثارشان بازتاب تجربه‌ی ناب انسانی است، ارادت می‌ورزم اما متأسفم از اینکه بگویم گروهی از آنها دچار خودبینی شده و به جای آنکه آینه‌ای یکدست، جهت انعکاس آلام ملت خود بوده باشند، هر کدام سازی زده و هیچکدام اثر دیگری را قابل بحث ندانسته و به فرقه‌گرایی و باندبازی دچار شده‌اند. مگر نه اینکه همه‌ی آنها باید اثر هنری را اتصال دهنده‌ی حال و هوای درونی نویسنده با خواننده بدانند؟ مگر نه اینکه اثر هنری را باید بیان تجارب درونی ـ بیرونی هنرمند و تعمق در هستی اجتماعی انسانها بدانند؟ مگر نه اینکه باید سیاست‌زدگی و شعارگرایی در هنر را نپسندیده و هنر را آیینه‌ی بازتاب دهنده روحیات یك ملت بدانند؟

پس این چه افتراقی است که به آن دچار شده‌اند؟

آنها هر یك درون مدار بسته‌ی تنگ نظرانه‌ی خویش، بست نشسته‌اند و خود را مسئول فرهنگ و ادب ملت خود نمی‌دانند. بهتر نیست لااقل به هنرمندان جوامع دیگر نظری بیندازند، حتی به هنرمندان کشورهایی مثل لبنان، پاکستان، عراق و مصر... تا ببینند که جامعه‌ی هنری آنها چه روندی را طی می‌کند؟ آنها بی آنکه خود واقف باشند، در مقابل تاریخ جوابگو هستند. بگذار مرتباً بر سرهم فریاد بزنند، شاید این نیز نتیجه‌ی عدم آگاهی باشد... الله اعلم.

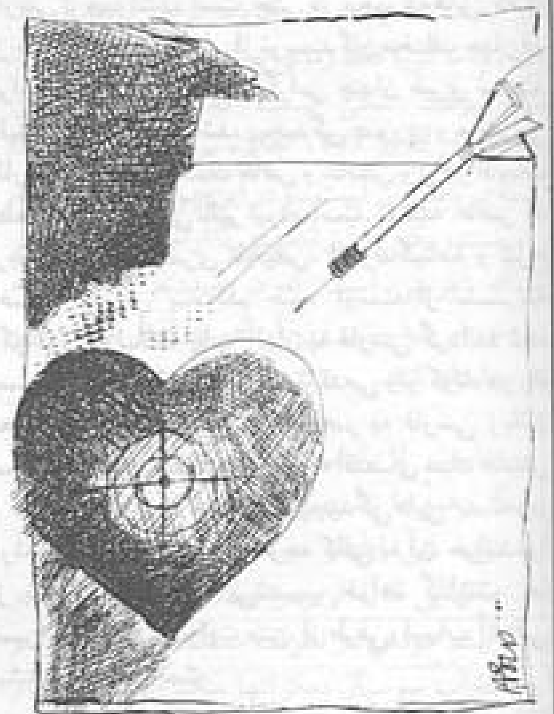
پانویس:

(۱) روانشناسی اجتماعی ـ اتوکلاین برگ ـ ترجمه علی محمد کاردان ـ نشر اندیشه ـ چاپ دهم ص ۲۴۴

(۲) همان کتاب صفحه‌ی ۹ـ۲۳۸

(۳) همان کتاب صفحه‌ی ۲۳۶

(۴) همان کتاب صفحه‌ی ۲۴۶



● یادداشتی کوتاه بر فیلم «سارا»

وقتی عشق قربانی می‌شود

■ محمد سلیمانی

داریوش مهرجویی در فیلم هامون تقریبا برای اولین بار اشاره‌هایی صریح و مشخص به جایگاه و موقعیت نامطمئن طبقه‌ای از زن و مرد روشنفکر در عرصه مناسبات اجتماعی داشت. موقعیتی که به واسطه پیوندهای زناشویی، گاه به کانون بحرانهای اجتماعی بدل می‌شود. بحرانی که از یک سو اساس و بنیان خانواده را ویران می‌کند و از هم می‌پاشاند و از سوی دیگر با سرایت از جامعه بسته خانواده به دنیاهای پیچیده ذهنی و فلسفی، انسان تشنهٔ دانستن و پیوسته اندیشیدن را با سؤالهای بزرگ فلسفی در باب دوست داشتن و عشق رودررو می‌گرداند.

مهرجویی در هامون با نقب زدن به زندگی زناشویی یک زوج روشنفکر، در جست و جوی یافتن مفهوم عشق و ایثار در لابه‌لای تفکرات فلسفی آدمها و طبقه‌ای از جامعه است که در آن تفکر و تجددطلبی درهم آمیخته و در چنین پروسه‌ای، عشق قربانی اصلی سوءتفاهمات حاد زندگی زناشویی است. مهرجویی مدام نگران درک صحیح مفهوم دوست داشتن از سوی آدمهایی است که روشنفکر بودن را افتخار بزرگ زندگی خود می‌دانند. اما گاه دخالت عناصر جانبی همچون تجددطلبی شبه روشنفکرانه و رفاه طلبی صرف، مفهوم عشق را آن قدر بی‌ارزش می‌گرداند که «مهشید» ظالمانه از دوست نداشتن هامون سخن می‌گوید. نگاه مهرجویی به شخصیت زن روشنفکر تجددطلب هامون نگاهی منتقدانه و سرزنش‌آمیز است. هامون شخصیت ترحم‌برانگیز «هامون» است. مهرجویی هامون را روشنفکری می‌داند که هنوز به علایق سنتی اش پایبند است. هنوز با روشنفکرانی ـ علی ـ سروکار دارد که یک پایشان بربام یک برج ساختمانی با سِمت مهندس است و پای دیگرشان بر زمین حاصلخیز روستایی که زادگاهشان است. هامون روشنفکری است که در چنبره مناسبات زناشویی با سؤالات بزرگ فلسفی در باب مفهوم عشق و ایثار روبرو شده است و به هرچیزی چنگ می‌اندازد تا به سؤال بی‌جواب زندگی‌اش پاسخ دهد. به راستی می‌توان عشق و دوست داشتن را به پای چیزی بهتر و والاتر ـ هرچه که می‌خواهد باشد ـ قربانی کرد؟

در سارا که تلاش دیگری از فیلمساز برای نزدیک شدن به زندگی‌های معاصرتر و ملموس‌تر است، با فیلمی کاملا متفاوت در کارنامه مهرجویی روبرو می‌شویم. فیلمی که در آن مهرجویی یک بار دیگر حرفش را صریح و روان والبته از زاویه‌ای دیگر مطرح می‌کند. دیگر از پیچیدگیهای **هامون** اثری نیست. دست کم در ظاهر امر با یک ملودرام متفاوت روبرو هستیم. مهرجویی سعی می‌کند با بهره‌گیری از فرمولهای شناخته شده این ژانر سینمایی نگاهی کاملا متفاوت به کلیت تصویرپذیرفته شده ملودرام داشته باشد. ملودرام خوش شکل و فرم مهرجویی بسیار دلچسب و ملموس از کار درآمده است. ساختمان آن به قدری خوش ساخت و صیقل یافته است که پیشنهاد می‌کنم زیاد وارد مقوله زیبایی شناسی درام منسجم فیلم نشویم که آن وقت ناچار از طرح نکاتی واضح وروشن هستیم که بدون تردید برای هیچکس خوشایند نیست.

دلمشغولی اصلی مهرجویی بعد از **هامون** و **بانو** همچنان پرداختن به روابط خانوادگی در بستر اوضاع خاص طبقات شناخته و تعریف شده اجتماعی است و این بار زن قهرمان اصلی قصه قربانی اول تفکر و اعتقاد مهرجویی به یک واقعیت مسلم اجتماعی است. مهرجویی این بار به رغم فضای خاص و وهم‌انگیز **هامون** که البته کاملا متناسب با حرف و سخن جاری در آن هم بود، دوربینش را به سوی وضعی کمتر خاص و بیشتر ملموس و قابل درک برای قشر وسیعتری از مخاطبانش نشانه می‌رود. او برای تکمیل شبه تریلوژی اثر اینبار با بهره گیری از نمایشنامه **هنریک ایبسن** و با ایرانی کردن آن دست به یک تجربه موفقیت‌آمیز دیگر در زمینه اقتباس از ادبیات داستانی و نمایشی می‌زند. □

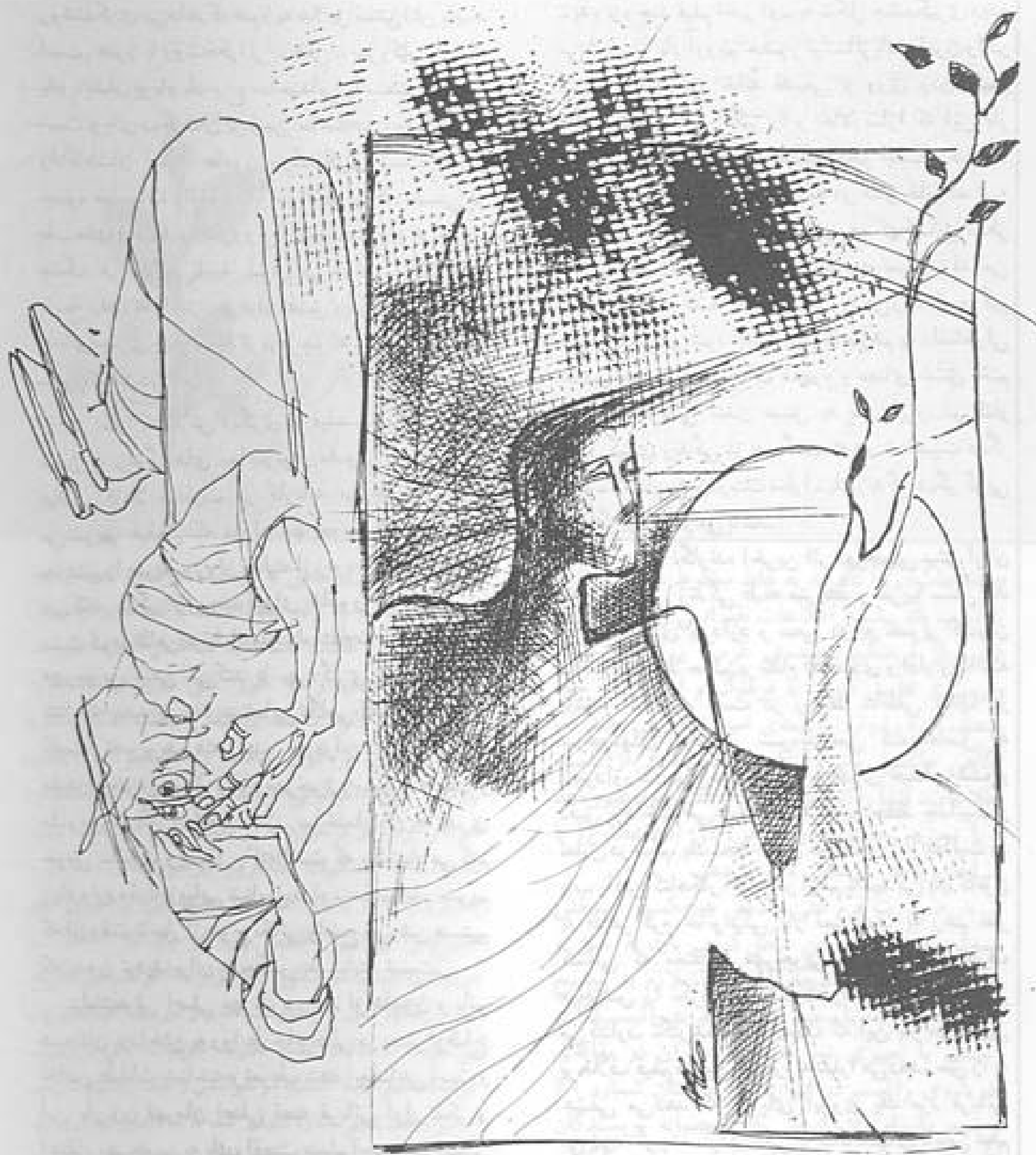
سارای مهرجویی زن ایده‌آل جامعه سنتی و قشر متوسط جامعه است. زنی که هیچ سنخیتی با «مهشید» هامون ندارد. نگاه مهرجویی این بار به زندگی زنی معطوف شده که هنوز دلبسته سنتهای گذشته خود است. نگاه کنیم به خانه سارا با نمایی بسیار قدیمی. سارا شبها را در زیرزمین نیمه تاریک و قدیمی خانه می‌گذراند. در میان انبوه یادگارهای قدیمی. او برای تامین مخارج عمل جراحی همسرش در جایی سوزن می‌زند که گویی خارج از دنیای پیرامونش و در سرزمینی دیگر است. البته نگاه ساده وروان مهرجویی به تصاویر پیوسته و پرتحرک فیلمش به گونه‌ای است که زیاد روی این جدا افتادگی تاکید نمی‌کند. اما در نگاهی دقیق‌تر می‌توان دریافت که مهرجویی این لوکیشن خاص را بدون هیچ دلیل روشنی انتخاب نکرده است. تاکید روی سنتها در اغلب آثار مهرجویی ـ به ویژه چند فیلم اخیر او ـ به شکل چشمگیری دیده می‌شود. به یاد آوریم حضور نوستالژیک هامون را در سردابه خاطرات خانهٔ قدیمی و ورق زدن آلبوم عکسهای خاطره انگیز را و حالا سارا که این بار شخصیت ترحم انگیز و مظلوم فیلم است ـ درست برعکس مهشید فیلم هامون که در کنار خانواده شبه روشنفکر و تجدد طلب اش گویی به کهکشانی دیگر تعلق داشته و هامون را رها می‌کند ـ در سرداب قدیمی خانه‌ای کهنه شب تا صبح سوزن می‌زند. او درگیر سوءتفاهمی می‌شود که در نهایت بازهم به دلمشغولی خاص مهرجویی در باب مفهوم و معنای عشق ختم می‌شود. قربانی شدن عشق به پای آبرو. در کنار شکل گیری زندگی از هم گسیخته دو شخصیت دیگر فیلم ـ گشتاسب و دوست سارا ـ یک زندگی دیگر گویی به ناگزیر از هم می‌پاشد.

به اعتقاد نگارنده آخرین اثر مهرجویی پیش از آن که به بررسی زندگی طبقه متوسط و تقریبا سنتی یک جامعه شهری بپردازد و سعی در به تصویر کشیدن مناسبات غلط حاکم بر نظام اقتصادی و اداری داشته باشد، کنکاشی است در روابط عاطفی آدمها در موقعیتهای مختلف. سوءتفاهمی که عامل به وجودآورنده درام فیلم است، به قدری حساب شده و دقیق پرداخت می‌شود که علاوه بر حفظ جذابیت و تعلیق در فیلم، یک لحظه ذهن مخاطب را از فعالیت در باب یافتن گناهکار اصلی در ازهم پاشیدگی یک کانون به ظاهر گرم خانوادگی باز نمی‌دارد. به رغم نظر کسانی که معتقدند مهرجویی در این فیلم طرف هیچکس را نگرفته و قضاوت را به عهده تماشاگر می‌گذارد، نگارنده معتقد است که این بار مهرجویی برخلاف فیلم هامون حق را به سارا می‌دهد. حق را به عشقی می‌دهد که به پای آبروی یک مرد قربانی می‌شود. گرچه سارا در یکی از سکانسهای پایانی فیلم فریاد اعتراضش را بلند می‌کند ـ فریادی که می‌توانست در سکوت سرداده شود ـ اما بازهم چیزی از زیبایی این جهت گیری درست و منطقی فیلمساز کم نمی‌شود. سارا به راهی دیگر می‌رود. می‌رود که «روی پای خودش بایستد. مثل یک مرد.» □

دوربین سیال و پرتحرک **محمود کلاری** به ارائه مفهومی دقیق از زندگی روزمره سارا و حسام کمک می‌کند. متناسب با روانی حرفی است که مهرجویی قصد مطرح کردنش را دارد. مهرجویی کمتر از قطع، استفاده می‌کند و بیشتر نماهایش را به صورت پلان ـ سکانس ثبت می‌کند. شیوه‌ای که البته آگاهانه انتخاب شده است. ریتم درونی ماجراهای فیلم با ضرباهنگ کارگردانی و همین طور تدوین صحنه‌ها هم‌آهنگی کامل دارد.

نگاه کنیم به صحنه‌های کار شبانه سارا، پخت و پز و آماده شدن برای پذیرایی از مهمانان. رفتن به کوچه و خیابان برای خرید. حرکت در خیابان و راهروهای بانک. هیچ چیز ثابت و بی تحرک نیست. همه آدمها و به ویژه اشیاء به گونه‌ای به هم پیوند خورده‌اند که تماشاگر تقریبا گذشت زمان را حس نمی‌کند. □

سارا بهترین ملودرام سینمای بعد از انقلاب و مهرجویی حرفه‌ای‌ترین و هوشیارترین سینماگر این دوران است. □



از اوتوپیا تا مالیخولیا

● شرح احوال گونترگراس به قلم خود او

● ترجمه: محمود فاضلی بیرجندی

□ یادداشت

گونتر گراس علیرغم اشتهار جهانی، در ایران چندان که باید شناخته نیست. خالق شهیر «تریلوژی دانتزیگ» در سال ۱۹۸۶ با انتشار اثر معروفش «موش» بار دیگر در کانون توجهات جهانی قرار گرفت. «موش» پس از انتشار جنجالهای زیادی را سبب شد و گوشه‌هایی از سر و صدایی که در اطراف آن به راه افتاد در همان اوان به طور مختصر و گذرا در مطبوعات فارسی هم بازتاب یافت. اما گراس تاکنون به ادبیات فارسی راه نیافته و جز یك رمان و تك وتوکی داستان کوتاه، آثاری از وی به فارسی ترجمه نشده است. حتی در مجموعه‌هایی که هر از چندگاه با داستانهایی از نویسندگان مختلف جهان در ایران به چاپ می‌رسد از گراس چندان خبری نیست. دلیل این امر هرچه باشد، پیچیدگی صوری و محتوایی آثار گونترگراس و سبك خاص و غامض وی در ادبیات قطعاً در این امر بی‌تأثیر نبوده است. نوشته حاضر که ترجمه‌ای با مختصری تلخیص، از زندگینامه و شرح احوال گراس به قلم خود اوست از نشریه «کولتورکرونیك»، چاپ آلمان به فارسی گردانده شده است. با این کار قصد آن است تا قدمی ولو کوتاه در راه معرفی این نویسنده بزرگ معاصر به فارسی زبانان صورت گرفته باشد. این نوشته به اقتضای سبك غامض و منحصر به فرد گراس با پیچیدگی‌هایی به تحریر درآمده که مبذول نداشتن توجه کافی به آن، خواننده را از بهره‌گیری بایسته بی‌نصیب خواهد گذاشت. اما همین پیچیدگی و غرابت متن، از طرفی، اسباب آشنایی بیشتر با گراس است.

در ترجمه حاضر تا حد مقدور، و تا آنجا که سیاق فارسی آن غیر مدرك نشود، حفظ ویژگی‌های متن اصلی مورد نظر بوده است.

* * *

مطلب دیگری که به نظر خوانندگان خواهد رسید معرفی اجمالی سیمای گونترگراس است که هم از «کولتورکرونیك» ترجمه شده است. امید است که نویسنده بلند آوازهٔ آلمانی با این مجموعه کوچك بیش از پیش به خوانندگان زبان فارسی معرفی شده و این اقدام مقدمه تلاشهای دیگر در گرداندن آثار گراس به فارسی باشد.

ـ مترجم

آدمی که سنش از شصت گذشته، چنانکه باید و شاید از اقبال جهانی برخوردار بوده و به عنوان یکی از کلاسیکهای معاصر به تاریخ ادبیات وارد شده، با متانت و جدیت و با روی باز از جوانیش سخن می گوید: دوست داشتم که مجسمه‌ساز شوم، اما آکادمی هنر دوسلدورف زغال سنگ نداشت و تعطیل شده بود. این بود که اول خودم حجاری و مجسمه‌سازی را پیش خود با کار در دو شرکت سازنده سنگ قبر شروع کردم. در ترم زمستانی ۱۹۴۸/۴۹ از آکادمی پذیرش گرفتم با سابقه کارهایی با سنگ، مرمر، صدف، و با نقاشی‌هایی از چهره پیر مردها، این چهره‌ها را در پناهگاه کاریتاس در دوسلدورف کشیده بودم. در آنجا با نه نفر دیگر در یك اتاق می خوابیدم.

بدیهی است که اینها برای مجسمه‌ساز شدن کافی نبود، و این سنگ بازی‌ها کاری فرعی بود، درست مثل اسکان موقت در موسسهٔ خیریه دوسلدورف.

دیری نپایید که مرمر خشك وصدف سفید جایش را به کاغذ سفید داد، چکش جا به قلم داد؛ و گراس از راین به ساین نقل مکان کرد. در قلب پاریس در آپارتمان کوچك دو اتاقه‌ای واقع در خیابان ایتالیا جا گرفت که سرگذر هواداران هنر و اهل تحقیق بود. از آنجا هنرهای بصری را وداع گفته و خود را وقف نوشتن نثر روایتی کرد و به کاری پرداخت که حدود یك هزار صفحه دستنوشته بود و قرار بود که رمانی شود. در ابتدا عنوان این دستنوشته «طبال» بود، سپس «طبال کوچك» و سرانجام «طبل کوچك» شد. عنوانی که بالاخره ورود قصه نویس دانتزیگ به دنیای ادبیات را ممکن ساخت. صحبت از گونترگراس است، کسی که به یقین یکی از بزرگترین نویسندگان قرن ماست و به

زبان آلمانی می‌نویسد. کسی که نامش هر ساله در موقع اتخاذ تصمیم برای جایزهٔ نوبل ادبیات بالا می‌گیرد ـ اما گویا فقط زمانی نوبتش خواهد رسید که به ابدیت بپیوندد. شکی نیست که گراس همچون هاینریش بل که در ۱۹۷۲ جایزهٔ نوبل ادبیات را برد، شایستهٔ دریافت آن است ـ و در این هم شکی نیست که این نویسنده یکی از آن آدمهای ناآرام، و ضمناً متفکر و مسأله آفرینی است که در صددند تا آنجا که می‌توانند در سیاست روز، آن هم نه فقط در مملکت خود، مداخله کنند.

«سیاست از اواسط دهه شصت کما بیش گریبانگیر همهٔ ما شد و تا مدتها بعد هم از من دست بردار نبود». این اظهار عقیدهٔ گراس دربارهٔ گذشته است. سالهایی که با اتوبوس فولکس‌واگنی با هزینه و به مسئولیت خودش در اطراف مملکت به راه افتاده و برای انتخاب سوسیال دمکراتها سخنرانی می‌کرد ـ و نهایتاً توانست طی دوره‌ای سمت معاون وزیر توسعه یا شهردار اجرایی برلن را پیشه کند. اما سریعاً از اعماق سیاست عقب نشست و کتابهای «یادداشتهای یك حلزون»، «موش»، و «زبانت را نشان بده»، ره‌آورد سفرش به هندوستان، را نوشت.

از وقتی گراس در آکادمی هنر دوسلدورف پذیرفته شد تا زمان انتشار کتابش دربارهٔ هندوستان چهار دهه طول کشید. دهه‌هایی سرشار از تغییر و تحول که دنیا طی آن در تلاطم‌های مهیب پایان هزاره بود ـ گفتی قطبها ذوب شده و به تدریج رو به هم می‌رفتند. گراس در مقام نویسنده و هنرمند از ۱۹۴۸ به بعد اوضاع سالها را ثبت و ضبط کرده و اثری با عنوان «گزارش کارگاه» را در این باره منتشر کرد: روزنامه‌ای که مثل زلزله‌نگار، از روی میز نویسنده‌اش حرکتهای تاریخ جهان را نشان داده ولی در مواقعی بیشتر واکنش نشان می‌دهد که او از کانون تحولات دورتر باشد.

آیا گشت و گذار در دنیای سیاست در سالهای ۱۹۶۵ و ۱۹۷۲ احتمالاً خطا بوده و چنین امری بدترین بیراهه‌ها برای نویسنده‌ای است که بخواهد موثر واقع شود؟ در لابلای عکسهای خانوادگی، طراحی‌ها، مجموعه‌های کتاب، پوسترهای تئاتر، یادداشتهای روزانه، و دستنوشته‌های طرحها می‌خوانیم:

«مبارزات انتخاباتی با علامت خروس آوازخوانی که مخصوص آن طراحی شده بود. این تلاش مستمر به مدت بیش از هفت سال مرا در عذاب داشت». اما این امر به نویسندگی لطمه‌ای وارد نمی‌توانست کرد چرا که این گشت و گذارها در سیاست تجربه‌ها و بینش‌هایی به بار آورد. در عین حال طراحی، از آن دنیای شلوغ لطمه دید. زیرا اوضاع چندان که باید آرام نبود. عکسی از مبارزات انتخابات فدرال ۱۹۶۵ در زیر اینهاست: گراس، نشسته بر چمدانهایش، تنها در میان جمع، خسته، منقاد، از پا افتاده، و با سبیلی چون سبیل شیرماهی، در فاصله کمی بعد از آن این جمله نوشته است: «ازدواج با آناهم با نداری مواجه شد. حال آنکه آدمی ممکن است که ازدواج را ساختن پل تلقی کند».

در ابتدا او دیواری میان خانه کشید، و عاقبت کار به طلاق کشید، و در ۱۹۷۹ در دومین ازدواجش زندگی با اینگرید را شروع کرد. اما اینگرید کیست؟ چهرهٔ «یوت»[1] دومین همسرش در طرحی مدادی و مرکبی به چشم می‌خورد. حتی شعری که نویسنده با آن به این همسر اظهار عشق کرد با عنوان «آگهی» چاپ شده است: (اینك من در جستجوی چیزی هستم ـ بی آنکه بخواهم آن را پیدا کنم).

بیش از این دیگر زیاده است. شاعر گرامی که آنقدر سرودن دربارهٔ خوردن و آشامیدن، حمل گرفتن و زاییدن را دوست می‌دارد، همین که تحقیقاتی که شروع کرده بر مه گزافه گوییها پرتوی می‌افکند، همان گزافه‌گوییهایی که کلیت مردانگی‌اش را در بر می‌گیرد، باری در این موقع با عشوهٔ تمام، خود را در سکوت می‌پیچد.

آیا گراس در کنار دوستان زن، دوست مرد هم دارد؟ و نسبت به مثلاً هاینریش بل، مارتین والسر، و... چه نظری دارد؟ دوستی او با ویلی برانت در چه مایه‌ای بود. ویلی برانت در کنفرانس افتتاحیه انجمن نویسندگان آلمان محض خاطر گراس حضور به هم رساند و آن سالی بود که جنبش دانشجویی جمهوری فدرال را آشفته کرده بود و گراس ظاهراً به منظور کمك به مبارزات انتخاباتی با نمایشنامه «قبل از» و رمان «زشتی شناسی محلی» عنوان «لیبرال احمق» را برخود خرید. در سال ۱۹۷۲ که گراس از سیاست کنار کشید نشان او به عوض جوجه‌خروس سرخوش آوازه‌خوان، حلزون بود، و واژهٔ «اوتوپیا» را با کلمهٔ دیگری عوض کرد که از آن پس کرارا آن را به کار برد. آن کلمه «مالیخولیا» و شاخص حالتی است که ظاهراً برازنده اوست. شکاك مأیوس که میان امید و ناامیدی و اوتوپیا و مالیخولیا سرگردان است، به اسطوره سیزیف پناه می‌برد که بی‌محابا سنگها را می‌بُرد: «اگر قصد تسلیم داشته و سنگ را در پایین کوه رها کرده و دیگر نخواهیم که سیزیف باشیم، فقط آن وقت است که کار را پاك درباخته‌ایم.» گونترگراس با ابروهایی که از اضطراب درهم رفته و ریشی که اینك دوباره بلند شده و با حالتی حزین به پایین شانه خورده این حرف را می‌زند. «آدمی باید ترقی و آینده را باور داشته باشد. حتی اگر آن باور به این معنا باشد: باور خوب، معادل با بهتر دانستن است». به این ترتیب، موش، از میان طراحی‌ها و از لابلای کتابها سر بر می‌آورد. موش نمایانگر نیمهٔ تاریك زندگی بشر، نماد ناخوشی و مرگ و منادی فاجعهٔ آینده است. صدای ماده موش همچون یك فریادگر از بام دنیا، از فراز کوه زباله‌ای طنین می‌اندازد: «اگر ما نباشیم هیچ چیز بر وجود شما گواهی نمی‌دهد». در «موش» (۱۹۸۶) پایان دنیا قبلاً سر رسیده و آن فاجعه اتمی و نابود شدن بشر به دست خود اوست. شاید چنین چیزی فقط در رؤیا اتفاق افتد. اما وقوع آن در واقعیت چندان مبهم هم نیست.

موشها در مجموعه آثار گراس غالباً به طور تکان دهنده پیدا می‌شوند. گشتن در پی انگیزه‌های گراس کار ساده‌ای است. در یکی از اولین آثارش با عنوان «طوفان» (۱۹۵۵) به صحنه‌ای از عهد عتیق بر می‌خوریم: شخصیتی به نام همراه با دو موش در سقف پناه می‌گیرند. باران سیل‌آسا، خانه را فرا گرفته است. در این احوال موش زرنگ پی به خطر واقعی می‌برد و کشتی در حال غرق را ترك می‌گوید، آنهم با ابراز نگرانی به طوری که باید: «آنها می‌دانند که چه اتفاقی می‌افتد. می‌دانند که در کشتی در حال غرقی هستند.»

و اما سگ‌ها، گربه‌ها، لك لك‌ها، قوها، مار ماهی‌ها و دیگر حیواناتی که در طول چهار دهه از عمر گونترگراس شاعر و هنرمند در آثارش حضور دارند در چه احوالی هستند؟ «گزارش کارگاه» این جانوران را مثل دانه‌های گردن‌بند ردیف کرده و رابطه شگفتی را نمایان ساخته است. گراس دنیایی را که با عمری کار خلق شده با شلوغ‌ترین وجه و متنوع‌ترین رنگ‌ها باز می‌نمایاند.

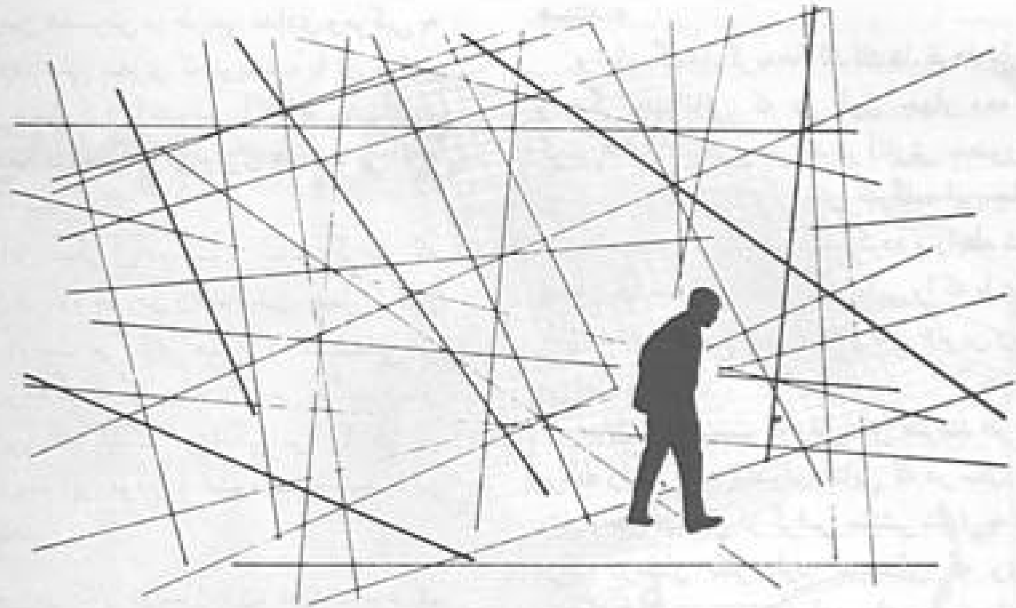
جای شك نیست که وقتی این هنرمند طرح «چوب مرده» را می‌کشد (عنوان کتابی که در سال ۱۹۹۰ با متن و طرحهایش از گراس منتشر شد)، به فراگیری مرگ درختان نظر دارد. پدیده‌ای که وی آن را «جنگل‌زدایی در مغزهای ما» می‌خواند و به مسامحه‌کاری آدمی نسبت به سلامتش ناظر است. اما لحن کلام، با وصف این، تصنعی است و حالت رقت‌آور و غم‌انگیز «آگهی درگذشت» را زایل می‌سازد. این اصطلاح، عنوان فرعی طرح است. گراس می‌گوید: «در حین کشیدن طرح مثل همیشه سیگار می‌کشیدم ـ خیلی هم زیاد».

این سرخوشی همراه با تمسخر تا حدودی به اثر دیگرش، «چهار دهه» نیز وارد شده که با عکسی از ارباب و سگش در انتها، به پایانی پر از صلح و صفا ختم می‌شود. اثری به شلوغی و درهم ریختگی دیگر آثارش. گراس تحولاتی را که از موقع اتحاد مجدد آلمان در کشورش روی داده به ترتیب ثبت کرده است: از بهار ۱۹۹۰ به بعد پی در پی بین «سترالسوند» (Stralsund) ولایپزیگ در سفر بودم و در منطقه لاوسیتز (Lausitz) جایی پیدا کردم که در آن بنشینم ـ بر لبه یك گودال یا در لابلای حفره‌ها ـ و استخراج زغال سنگ از معدن را با چشم انداز ویران شده و جدیدالاحداث آن طراحی بکنم. روزها در ته دره‌های عاری از خار و خاشاك می‌نشستم. توده‌های زباله و فضولات را نظاره می‌کردم که تا افق بر روی هم تلنبار شده تا سرانجام در غبار افق از دید پنهان می‌شد، و شبها نمایشنامه‌هایی را که تا همین اواخر توقیف بود می‌خواندم.

باری، آنچه که ذکر شد بیشتر به کتاب عکسی می‌ماند تا چیزی که خواندنی باشد، و بیش از گزارشی کتبی از زندگی به محاوره و گفتگو شباهت دارد. اما عاری از ذوق یا حضور ذهن، و به طور حتم، خالی از مبالغی طنازی نیست. هتل‌های بن شبها با پوسترهای بزرگ گراس به استقبال میهمانان می‌روند در حالی که نویسنده مشهور دنیا لبهٔ کلاهش را تا روی پیشانی پایین کشیده، و خواه دنیا او را از یاد برده و یا در مد توجه داشته باشد، بر روی نیمکتی چوبی دراز می‌کشد تا به خواب رود.

این شرح حال غریب که در عین گشاده دستی تهیه شده در شصت و چهارمین سالگرد زندگی گراس، در ۱۶ اکتبر ۱۹۹۱ از سوی وی به خوانندگان اهدا شد. باشد تا گذشت زمان تا قبل از انتشار آثار دوره پیرسالی بر ما دراز ننماید.

۱ـ «یوت»، یوتا، به مردمی که از نژاد سرخپوستان آمریکا بوده و در ایالات یوتا، کولورادو، آریزونا، نیومکزیکو پراکنده هستند اطلاق می‌شود. دومین همسر گراس از این نژاد است.



● نگاهی به خسوف (رسول ملاقلی‌پور)

پرواز در شب

■ رضا درستکار

● خسوف

کارگردان، نویسنده فیلمنامه و تدوین گر: رسول ملاقلی‌پور، مدیر فیلمبرداری: حسین جعفریان، مدیر تولید و مجری طرح: صادق جلالی، موسیقی: محمدرضا علیقلی، میکس: روبیك منصوری، تیتراژ و تروکاژ: مهدی سماکار

بازیگران: محمدعلی کشاورز، بهزاد بهزادپور، فریبا کوثری، فریبرز عرب‌نیا، عباس موسوی و...

تهیه: غلامحسین بلوریان، صادق جلالی و رسول ملاقلی‌پور.

□ خلاصه داستان:

زن جوانی به نام سارا، در پی یافتن گمشده‌اش به تهران می‌آید. و طی حادثه‌ای با جوانی به نام خسرو آشنا می‌شود. خویشان زن، برادر، عمو و پسرعمو در پی او هستند با گرفتن ردّ آنها در هتل و پس از ضرب و شتم خسرو، سارا به چنگ آنها می‌افتد. اما بعداً پس از یك درگیری لفظی، از فرصت استفاده کرده، دومرتبه می‌گریزد، و به همراه خسرو راهی آخرین محل دیدار با همسر گمشده‌اش می‌شود. پسرعمو که خواهان ازدواج با ساراست، طی حادثه‌ای پی به واقعیت می‌برد و از ازدواج با سارا منصرف می‌شود. اما تعقیب آنها به ترغیب عموی سارا ادامه می‌یابد. در پایان راز گمشدهٔ سارا که توسط برادرش به قتل رسیده، آشکار می‌شود.

***

یکبار در یادداشتی پیرامون مجنون (پنجمین ساخته رسول ملاقلی‌پور*) هم گفته‌ام که نفس پرداختن به موضوعات اجتماعی، دست کم این حُسن را دارد که تصویری از امروز و حال ما باقی می‌گذارد. که اینها بعداً مصالحی می‌شوند برای قضاوت آیندگان از آنچه برما گذشته که نمایانگر زندگی و وضع و حال و روز ما بوده است.

وفاداری فیلمسازانی که توانایی تصویر کردن موضوعهای اجتماعی را دارند به اصل زمینه‌های اجتماعی، می‌تواند در این مهم، نقش بسزایی ایفا کند، و مواد و آثار باقی‌مانده را بدل به سندی قابل اعتبار سازد. ملاقلی‌پور یکبار در مجنون موفق شده است، تصویری از هویت نسل جوان این سالها را ترسیم کند و آرزوهای سرخورده این نسل را به معرض نمایش بگذارد. به هرحال نقطهٔ اتکای او در مجنون و همین خسوف، بیش از هر چیز مربوط به بار اجتماعی این فیلمها می‌شود، که در مجنون پررنگتر است و زیر چتر حادثه و در خسوف کم‌رنگتر و در لایه‌ای از وجوه نمادین و استعاری.

در ابتدای فیلم، خسرو (بهزادپور) با اکراه مجبور به حمل جسد زنی است و بعد در هتل اقامت با زنی دیگر شبیه به آن جسد روبرو می‌شود. در واقع با چنین قرینه‌سازی‌ای، کارگردان، سرنوشت تلخ سارا (فریبا کوثری) را به سرنوشت تاریخی زن تعمیم می‌دهد. شباهت سارا با جسد، اگرچه تلنگر اصلی را زده است و جستجو برای کشف این راز آغاز می‌شود، اما تأکیدهای دوباره در طول فیلم (که ظاهراً در نسخهٔ اکران شده از بار استعاری آن کاسته شده) و اینکه جسد ۹۰۰ ساله است، و بی‌آنکه مومیایی شود، سالم باقی مانده، همه در واقع به نیكِ سرشتی و معصومیت تاریخی زن اشاره دارند و اصلاً متلاشی نشدن جسد، مرهون چنین اعتقادی است.

اما بار استعاری فیلم درست از کار در نیامده است. نشده است. تماشاگر با آن به سختی ارتباط برقرار می‌کند و فکر می‌کنم برخورد منتقدان در نمایش جشنواره‌ای هم یکی از دلایل آن باشد، فیلم از کوتاه شدن صحنه‌های تمثیلی آسیب دیده و موضوع تا حد روابط خانوادگی، تازل شده است. وجه تمثیلی و فلسفی آن نیز استمرار منطقی خود را از دست داده است. بخصوص پایان گنگ فیلم که معلق باقی می‌ماند. و ارتباط فکری تماشاگر با فیلم و پس از آن را مخدوش می‌کند.

گفته شد که قوت فیلم، در بار اجتماعی آن است. جستجوی خسرو و سارا که امنیت اجتماعی‌شان مدام به مخاطره می‌افتد و مرور مرارتهای آنان در واقع نقدی است بر مناسبات اجتماعی، رنج آدمهایی که در دنیا، حریم محدودی دارند. و اساسا سهم‌شان از زندگی بسیار ناچیز است. نکته مهم در اینجا، سرخوردگی چهار جوان فیلم است که هیچیك دنیایی بسامان ندارند.

و تازه، روابطِ‌شان، قرار و ثبات اجتماعی‌شان را برهم می‌زند. پرخاشگر و عصبی هستند. هیچیك به مراد و مقصود خود نمی‌رسند، دقیق شویم به پسرعمو (عرب‌نیا) که تمام تظاهرات خشن و ماجراجویانه‌اش در طول فیلم در تعقیب نهایی و مرگ کبوتر، رنگ می‌بازد و در وضعی احساساتی، از عقده‌های سرخوردگی‌اش تخلیه می‌شود. یا برادر سارا در پایان که به جنون می‌رسد و خسرو که از ابتدا در چنبرهٔ این روابط بازمانده است. دلالتهایی اینچنینی که بر بستر نظام اجتماعی می‌نشیند و نوعی اعتراض به پرت افتادن جوانها از خاستگاهشان است و البته در مجنون برجسته‌تر بود و در اینجا در لفافه‌ای از استعاره است. و حتی اجازه موشکافی بیشتر را نمی‌دهد. چرا که از ضعف در ساخت و ساز قصه و گسیختگی فیلمنامه بشدت آسیب دیده است.

ملاقلی‌پور علاوه بر کارگردانی در این فیلم، نویسنده فیلمنامه و تدوینگر هم بوده که هر دو به میزان قابل ملاحظه‌ای به کارگردانی او (که پخته‌تر از کارهای گذشته است)، لطمه زده‌اند.

فیلمنامه پاسخی منطقی به پرسشهای تماشاگر نمی‌دهد که اصلاً حضور آدمها در تهران بی‌هیچ پیش‌مقدمه‌ای آغاز می‌شود. یا سرنوشت خسرو و سارا که کاملاً تصادفی به هم گره می‌خورد. همچنین شناسنامه و پس زمینه آدمها که در محاق پرخاشگری شخصیتها باقی می‌ماند. و حضور آدمها و خطی که بدنبال آن می‌آیند، از سطح فراتر نمی‌رود و انگیزه‌ها که بکل مبهم و نامفهوم است. یا منطق رخدادها، که دستخوش اتفاق است. و با کمی جابجایی اصالت خود را از دست می‌دهد.

اینها البته هم مشکلات فیلمنامه است که به فیلم هم راه می‌یابد. در تدوین فیلم نیز، کارگردان از صحنه‌های اضافی نتوانسته چشم بپوشد. گو اینکه درهم‌آمیزی واقعیت و خیال تسلسل عادی نماها را برهم زده است، بخصوص فصلی که خسرو و سارا به خانهٔ آن پیرزن پناه می‌برند و تا آمدن پاسبان به محل، آشفتگی حاصل از ریتم تدوین، بخوبی نمودار می‌شود. آنچنان که گویا پلانها پس‌وپیش شده‌اند.

خسوف، اگر از قصه‌ای خوب و محکم سود می‌جست، می‌توانست نقطه عطفی در کارنامه فیلمسازی ملاقلی‌پور باشد و دریغ که اینچنین نشده است.

با او در این ششمین ساخته‌اش، مهربان بودیم، چون دو فیلم قابل اعتنا در کارنامه دارد. **پرواز در شب و مجنون.**

ملاقلی‌پور با پس‌زمینه‌ای که دارد، اگر بسلامت از اختلاط موضوعهای گوناگون پیرامونش بگذرد، می‌تواند فیلمسازی موفق باشد. و با محور قرار دادن دغدغه‌های اجتماعی، هویتی منطقی و شایسته در سینمای ایران بیابد.

پاورقی:

* «سینما: سوءتعبیر و گیشه!» در باره مجنون شماره ۱۳ فرهنگ و سینما سال دوّم، دی ماه ۱۳۷۰

● نگاهی به نمایش «آئورا»

در پی آن شیطان سبزچشم

■ محسن بیک آقا

□ آئورا
□ نویسنده، طراح صحنه و کارگردان: آتیلا پسیانی
□ با نگاهی به داستان آئورا نوشتهٔ کارلوس فوئنتس
□ بازیگران: احمد آقالو، جمیله شیخی، فاطمه نقوی، ستاره پسیانی
□ گروه تئاتر بازی. خانهٔ نمایش، مرداد و شهریور ۱۳۷۲

آئورا عنوان داستان بلندی است از نویسندهٔ مکزیکی، **کارلوس فوئنتس**. این داستان بسیار درخشان ستایشی است از جاودانگی و نیروی عشق، که جوانی را در درون آدمهای جوینده و کهنگی بیرون را نادیده می‌انگارد. در این داستان که در سال ۱۹۶۲ نگاشته شده، فضای غریب و جادویی آمریکای لاتین، مترجمی را وارد دنیای دو زن می‌کند: کونسوئلا و آئورا. دو زنی که دنیای پیچیده‌ای را در مقابل فلیپه مونته‌رو مترجم پیش رو می‌گذارند. بتدریج همچنانکه شخصیتهای کونسوئلا و آئورا درهم ادغام می‌شود، شخصیت مونته‌رو نیز با همسر کشته شدهٔ کونسوئلا پیوند می‌یابد. ترکیب بسیار پیچیدهٔ این شخصیتها، یادآور داستان بوف کور هدایت است. داستانی که در آن، شخصیتهای منفی و مثبت و آدمهای پیر و جوان در هم ترکیب می‌شوند و دنیایی ذهنی و پیچیده را می‌آفرینند.

لوییس بونوئل، فیلمساز بزرگ اسپانیایی و دوست کارلوس فوئنتس گفته است: «اگر می‌توانستیم در حال گذشتن از آستانه‌ای، جوانی خود را بازیابیم، اگر می‌توانستیم در این سوی در، پیر و در آن سوی، جوان باشیم، آن وقت چه می‌شد؟» و آئورا تلاشی است برای دست یافتن به این فضا. در پایان داستان، آئورا ناپدید می‌شود و رابطهٔ میان کونسوئلا و راوی ـ که در قالب ژنرال لیورنته فرورفته ـ شکل می‌گیرد و کامل می‌شود.

□

در صحنهٔ پایانی نمایش، که همانند کتاب حفظ شده است، کونسوئلا آنگاه که «خاطرهٔ جوانی، جوانی تجسم یافته از نور بر تاریکی اتاق و صحنه چیره می‌شود»، در پاسخ مونته‌رو که برای یافتن آئورا تجسس می‌کند، می‌گوید «برمی‌گردد فلیپه. ما با هم او را برمی‌گردانیم.» اما آیا هنوز هم آئورایی وجود دارد تا برگردانده شود؟ در اجرای نمایش، با اضافه کردن قسمتی در پایان، جای پاسخی برای این پرسش باقی مانده است.

اجرای داستان پیچیده‌ای همچون آئورا ـ که با توجه به پیشینهٔ رمانهای فوئنتس بیشتر سینمایی است تا تئاتری ـ بر صحنه، ریسک زیادی را در بر دارد که از کارگردان فعال و جوانی همچون **آتیلا پسیانی** برمی‌آید. پسیانی یك بار دیگر هم جسارتش را در اجرای نمایش آژاکس (در کنار نمایش آژاکس به کارگردانی دکتر قطب‌الدین صادقی) به عنوان کار اول نشان داده است. نوآوریها و تنش و جذابیت دادن به یك اثر کلاسیك یونان باستان، باعث شد آژاکس پسیانی موفق از کار درآید. پس از چند اجرای متفاوت دیگر در نمایشهای نسخه‌خوانی هراسما، ارکستر زنان آشویتس و مجلس تقلید هفت‌خوان، حالا باز هم اجرایی دشوار را در برگردان یك داستان به صحنه درنیامدنی شاهدیم. فضای خرافه‌های آمریکای لاتین و اندیشه‌های مابعدالطبیعه‌ای آن دیار، باید که بر صحنهٔ نمایش در سالن کوچك و نفس در نفس «خانهٔ نمایش» معنا پیدا کند و قابل باور شود.

سکوت و تاریکی از عناصر اصلی اجرای آئورا هستند. اتاقهای تودرتوی خانه در اطراف صحنه، مونته‌رو را در انزوای دائمی‌اش، فرومی‌برند تا توهم خیال و واقعیت و درهم‌آمیزی آنها از دید او ملموس‌تر شود. شمعهای اتاق انتهایی صحنه، در کنار آئورا گویی تنها روزنه‌های امید محسوب می‌شوند. همه چیز تیره و تار است. کونسوئلا پیر از ساگا، خرگوشش سخن می‌گوید و دائم به دنبال آن می‌گردد، اما اثری از آن بر صحنه نمی‌بینیم. از طرفی، گربه‌های خانه، از جانب کونسوئلا انکار می‌شوند، در حالی که مونته‌رو آنها را می‌بیند و صدای جیغ‌هایشان متناوبا صحنه را می‌لرزاند. این فضا، ترکیب غریب آدمها را منطقی‌تر جلوه می‌دهد. با معدود شخصیتهای نمایش، شخصیت‌پردازی و تمرکز بر شخصیتها نیز دشوار می‌شود. پسیانی شخصیت دختربچه را به داستان افزوده است. دخترب‌چه‌ای بی‌نام که شاید آیندهٔ روشن این خانه باشد. در شروع نمایش، دخترب‌چه دست مونته‌رو را می‌گیرد و با خود به صحنهٔ نمایش می‌کشاند و در نهایت نیز با او خارج می‌شود. در صحنه‌ای از نمایش، دخترب‌چه ماسك خرگوشی را بر سر می‌گذارد و کنار میز کونسوئلا و آئورا می‌ماند. در اینجا توهم خرگوش و دخترب‌چه همچون ترکیب شخصیتهای زن و مرد نمایانده می‌شود. در این ترکیب، کارگردان، آئورا و کونسوئلا را نیز با ظرافت کنار هم قرار می‌دهد. سر میز شام، حرکات آن دو، کاملاً یکسان است. گویی یکی ادای دیگری را درمی‌آورد. به این ترتیب، بر یکی بودن این دو و حلول یکی در دیگری، به خوبی صحه گذارده می‌شود. حتی در ادای جملات نیز، سر میز در حضور یکدیگر، همزمان جمله‌ها را عیناً تکرار می‌کنند. همانطور که علاقهٔ مونته‌رو نیز با پیشرفت ترجمهٔ خاطرات ژنرال لیورنته به کونسوئلا، افزونتر می‌شود. حلول روح ژنرال درگذشته با مونته‌رو زنده، اوج ترکیب شخصیتهاست. ترکیبی از مرگ و زندگی که با نیروی عشق ممکن می‌شود: عشق ژنرال که از نگاه فوئنتس همچون دیگر نویسنده‌های مدرن آمریکای لاتین، چهره‌ای طنزآمیز و انقلابی دارد، به آن دختر جوان سبزچشم که جوانیهای کونسوئلا را تجربه می‌کرد، به عشق مونته‌رو جهت می‌دهد. گویی تاریخ و خاطرات بر آدمهای زنده و واقعیتها چیره می‌شوند. آئورا جز رابطی برای این پیوندها نیست. مونته‌رو در قلب داستان درباره آئورا چنین می‌اندیشد: «اکنون می‌دانی چرا آئورا در این خانه زندگی می‌کند: برای اینکه توهم جوانی و زیبایی را در این پیرزن مفلوك دیوانه همیشگی کند. آئورا همچون آیه‌ای، همچون شمایلی دیگر بر آن دیوار، با مجموعه‌های پیشکش‌ها، قلبهای درون محفظه‌ها، قدیسان و شیاطین خیالی‌اش، در این خانه نگاهداشته شده است.»* آئورا (به معنای سحر) نقطه‌ای است که با جلب عشق مونته‌رو، این همیشگی بودن را ممکن می‌کند.

کار فوئنتس در داستان آئورا به معماری کلام می‌ماند. ظرفیتی که او برای استفاده از دوم شخص مفرد ایجاد می‌کند، شاید در تاریخ ادبیات بی‌سابقه باشد. تودرتویی جملات و توصیفهای خیره کننده از فضای خانهٔ کونسوئلا را نیز باید در نظر گرفت. این فضای کلامی، با تقسیم صحنه به تصویر درمی‌آید. در گوشه‌ای از صحنه، پلکان و در گوشه‌ای دیگر اتاق مونته‌روست. کبریتی زده می‌شود، شمعی روشن می‌شود و روزهایی با همین ایجاز سپری می‌شود. در تیرگی و ابهام، همچنانکه با پله‌های جادویی، با شمارش زیر لب و بدون هیچ نوری آغاز شده بود.

با حفظ دیالوگها و تلاش برای فضاسازی داستان، پسیانی در جهت ساده کردن موضوع بسیار پیچیدهٔ آئورا برمی‌آید. مهمترین حرکت در این میان، افزونهٔ پایانی نمایش است. برخلاف داستان که این ترکیب خیال و واقعیت با جسارت تا پایان ادامه می‌یابد و خواننده را اسیر جادوی خود می‌کند، در نمایش، تماشاگر بار دیگر به فضای کافهٔ صحنهٔ اول بازمی‌گردد. جایی که در حضور تماشاگران، بیرون صحنه و در سالن انتظار با خواندن آگهی روزنامه در ذهن فلیپه مونته‌رو نمایش آغاز شده بود، باز هم در ذهن او همه چیز پایان می‌پذیرد. در سالن انتظار و با حضور تماشاگران ـ تماشاگرانی که البته از هدایت نشدن درست از صحنه به این مکان نمایشی تازه، دچار سرگردانی شده‌اند. مونته‌رو پشت میز کافه نشسته و پشت سرش در فضایی انتزاعی، خانوادهٔ آئورا قرار گرفته‌اند. همه چیز خیال بوده است و خلق ذهن مونته‌رو. فانتزی و در عین حال همگونی خیال و واقعیت، ناگهان در میانه رها شده، به لحظه‌ای داستانسرایی ذهنی تقلیل می‌یابد.

***

نمایش آئورا دو سال قبل، با همین گروه نمایشی اجرا شده بود. اجرای مجدد یك نمایش با عوامل قبلی، اتفاقی است نادر و بسیار ارزشمند. در قیاس با سینما، تئاتر زنده بودنش را در زمان اجرای چند ماهه‌اش بر صحنه دارد و نمایش آئورا این امکان را برای دوباره دیدن فراهم می‌کند. نکتهٔ قابل اشاره در این میان، ضبط نمایشهای اجرا شده است. با استفاده از حداقل امکانات شامل یك دوربین ویدیویی با نوار، به راحتی می‌شود صحنهٔ نمایش را ماندگار کرد. این تفکر سنتی که با وجود امکان نداشتن «زنده بودن» تئاتر، ضبط صحنه‌ای نیز کاربودی ندارد، بتدریج در تئاتر حرفه‌ای در حال محو شدن است. با ضبط سادهٔ نمایش می‌توان به پیشرفتها، اشکالات و عناصر از چشم پنهان یك اجرا پی برد و نیز به قیاس نمایشهای اجرا شده در فواصل زمانی توسط یك کارگردان پرداخت.

* نقل قولها از کتاب آئورا، (کارلوس فوئنتس، ترجمهٔ عبدالله کوثری، نشر تندر، چاپ اول ۱۳۶۸) آورده شده‌اند.

• گفتگویی با «بیجویا» همسر «ساتیاجیت رای»

...او می‌خواست زنده بماند

• از مجله استارداست (چاپ هند)

• ترجمه عبدالمجید اسکندری

برای علاقه‌مندان سینما، نام «ساتیاجیت رای» معمار سینمای نوین هند، همواره درخشان و به یادماندنی است. او که انقلابی اساسی در هنر و سینمای هند به پا کرد، سرانجام به عنوان چهره شاخص سینمای هند در جهان، به دریافت جایزه اسکار نایل آمد.

ساتیاجیت رای، تنها چند روزی پس از دریافت جایزه اسکار، در حالی که در بستر بیماری بود، درگذشت، لما نام او همواره در تاریخ سینمای جهان، ماندگار است. آنچه می‌خوانید گفتگویی کوتاه است با همسر ساتیاجیت رای، خانم «بیجویا»

«آیا شما یك مرد جوانتر را می پذیرفتید؟» این پرسشی بود که بیجویا (Bijoya) هرگز درباره اش زیاد فکر نکرده بود. او چهل و چهار سال را با ساتیاجیت‌رای که چهار سال از او جوانتر بود، گذراند. به موازاتی که بیجویا از روابطش با رای، مردی که اشتیاق و عشقش به زندگی تا انتها قوی بود می گوید، زمان در تیرگی خاطرات گم می شود.

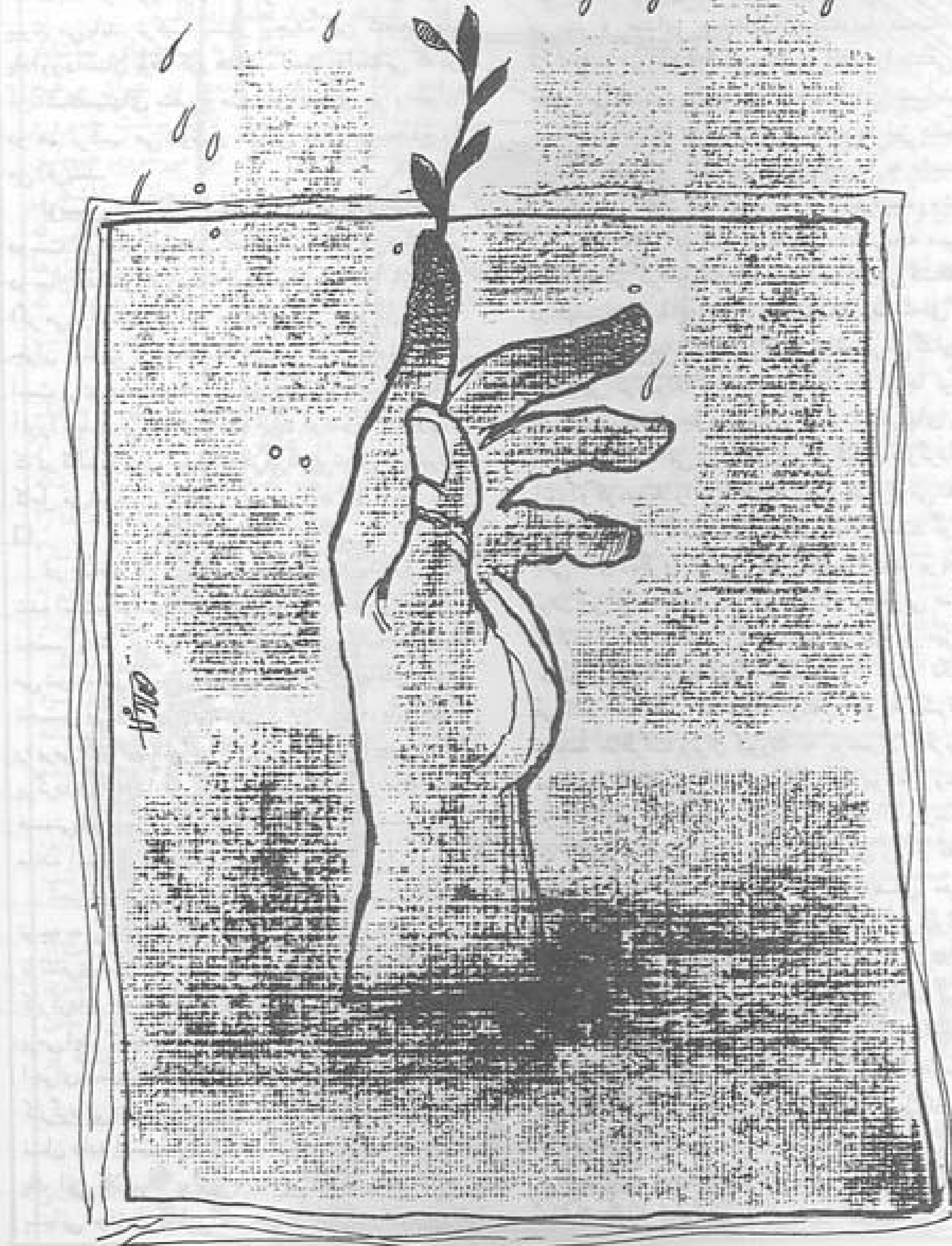
این لحظه‌ای بود که او همیشه از آن می ترسید. این که زمانی برسد که بهترین تسهیلات پزشکی نتواند قلب لرزان، اما آهنین همسرش را جان بخشد. با همه اینها، بیجوبارای در نه سال طولانی و طاقت فرسا، از همسرش پرستاری کرد، نه سالی که در طی آن، سلامت فیلمساز مشهور، درست در زمانی که تلاش می کرد بین نیازهای هنری و محدودیتهای فیزیکی اش تعادل برقرار کند همانند پاندول ساعت در نوسان بوده است. همسرش آسیب‌دیدگی اورا درك می کرد. برای مردی که تقریباً هر سال یك فیلم می ساخت، کنترل و مهار این انرژی خلاق، دردناك بود. همسرش بیجویا در طی مصاحبهٔ طولانی، درهنگام ساخت گانا شاترو(Gana shatru) اولین فیلم در زمان بازگشتش بکار، پس از یك فاصله و وقفه طولانی پایان ناپذیر ۵ساله اظهار داشت:

«تمام کارش خواندن کتاب، گوش دادن به موسیقی کلاسیک و گاهی تماشای ویدئو شده بود» (تماشای هر چیزی از برگمن گرفته تاپاند).

همسر فیلمساز، پیرامون این فیلم خیلی هیجان زده شده بود. با خوشحالی و تعجب گفت: ـ«خدا را شکر که او دوباره می تواند کار کند.» اما اعلام آن نیز او را نگران می کرد. او خاطر نشان کرد: ـ«من امیدوارم که او کار را به دیگران بسپارد، و گرنه دوباره ناخوش خواهد شد.»

اما ساتیاجیت رای، این کار را زمانی که بیجویا کاملاً مراقبت و کنترل همسر قد بلندش را بعهده گرفته بود، انجام داد. پس از همه این حرفها، تنها بیجویا بود که شاهد بیماری قلبی او بود. خاطره ای که حتی سالها پیش از اولین موردش، بازهم اورا پریشان می سازد. او به خاطر می آورد:

«اولین حملهٔ قلبی اش در اکتبر ۱۹۸۳ بود. تلفن ما، گویا مرده بودو آمبولانس پنج ساعت بعد آمد. خیلی ترسیده بودم. دومین حملهٔ قلبی در مارس ۱۹۸۴ به نوبهٔ خود کابوس دیگری بود. او ناگهان شروع به لرزیدن کرد، و من او را با پتو پوشاندم، فکر می کردم ممکن است مالاریا باشد. وقتی دکتر پیشنهاد کرد که جراحی مختصری روی قلب او انجام دهند، این



دولت بود که بودجه‌ای اختصاص داد تا بتواند به مؤسسهٔ قلب تگزاس درهوستون برای انجام عمل جراحی برود».

قبل از اینکه آنها به خود بیایند، در لندن و بعد گاتویك و سرانجام در هوستون بودند. بیجویا اظهار می‌دارد:

ـ «بیمار، خسته، اما خیلی شاد بود». شادی همسرش وقتی پس از عمل جراحی طولانی با او مواجه شد از بین رفت. او در ۱۳ ژوئن ۱۹۸۴ بستری شد و در ۱۸ ژوئن مورد عمل جراحی قرار گرفت. (من تمام تاریخ‌ها را در دفترم یادداشت کرده‌ام). رئیس بیمارستان دکتر «ماتور» هندی الاصل بود و بسیاری از دستیاران او هم هندی بودند و آنها مراقبت کاملی از همسرش به عمل آوردند. او هرگز چهرهٔ ساتیاجیت‌رای را پس از عمل جراحی به روی برانکارد از خاطر نمی‌برد:

ـ «او با گیره و لوله‌هایی که به منافذ بدنش، دهان و بینی، وصل شده بود، به سختی نفس می‌کشید. بغضم ترکید و مطمئن بودم که هرگز بهبود نخواهد یافت. نمی‌توانستم چیزی بخورم یا بخوابم و تنها نشستم و دعا خواندم. اما روز بعد تمام لوله‌ها به نحو معجزه‌آسایی ناپدید شد. چقدر برایم آرامش بخش بود. اما برداشتن گیره‌ها ولوله‌ها او را نجات نداد هرچند این بار سخت مبارزه کرد». او می‌خواست زنده بماند.» برطبق نظر او، همسرش می‌خواست دو فیلم مخصوص، یکی موزیکالی و دیگری روستایی بسازد. ساختن اولین فیلم خیلی طاقت فرسا بود و دومی بیشتر نیاز به فیلمبرداری در خارج داشت و بر طبق توصیه دکتر، رای از ساختن این فیلمها منصرف شد. این پذیرش محدودیتهایش بود که در مورد او، هم به عنوان یك فرد و هم به عنوان یك فیلمساز، قابل توجه است.

چه کس دیگری می‌تواند درمیان هرج و مرج کامل، شعری بسراید؟ همسرش با تعجب می‌گوید:

ـ «اما او هرگز نمی‌خواست در هیچ جای دیگری کار کند. برای همین وقتی که با وجود نیروی روبه زوالش سه فیلم ساخت، وحشتزده شد. «گاناشاترو»، «شاکها پراشاخا» و «آگانتوك» با مایه گذاشتن از قلب ساخته شدند. او حتی سناریو تنظیم شده را با دکتری به عنوان قهرمان فیلم تهیه کرده بود. همیشه در کتابخانه‌اش کار می‌کرد و اگر من مزاحمش نمی‌شدم تا ابد به کار ادامه می‌داد.»

بیجویا خوشحال بود که همسرش با وجود موفقیت فوق‌العاده‌اش، به‌هرحال تغییر نکرده بود. زندگی با نظم و ترتیبش باعث شد که همسرش از اولین سکته قلبی او متعجب شود.

ـ «او چیزی نمی‌نوشید، سیگار را ترك کرده بود (هرچند، گاهی یادش می‌رفت) و ذائقه‌اش نسبت به غذا خیلی ساده بود. ارهار، دال، چانا و نمك و ادویه و غیره را زیاد دوست نداشت و جوجه و زردچوبه‌های هندی کاملاً ملایم بودند و با وجود بنگالی بودنش، از ماهی متنفر بود واز میوه هم بدش می‌آمد.

بیجویا درحالی که به ۴۴ سال زندگی پرماجرایش با «رای» فکر می‌کرد، اعتراف کرد که ازدواجشان ازدواجی عاشقانه بوده است که با مخالفت شدید خانواده‌هایشان همراه شده است. او دختر عموی رای بود و چهار سال از او مسن‌تر. بیجویا با تعجب



□ ساتیاجیت رای، به همراه پسرش ساندیپ و همسرش بیجویا

می‌گوید:

ـ «اما من تصمیم گرفته بودم با کس دیگری ازدواج نکنم». و اضافه می‌کند: «ما فراز و نشیبهای خودمان را داشتیم، اما بیشترش فراز بوده است». و با تعجب ادامه می‌دهد: «آنچه را که بیش از همه به آن افتخار می‌کنم، این است که او با وجود کار تحت بدترین شرایط، موفق شده است»... همچنین اظهار می‌دارد که: «پدر و پسر همیشه یك رابطهٔ مخصوص با هم داشته‌اند. رای در مورد پسرش، هنگامی که درحال تهیه یك سریال تلویزیونی براساس داستانهای کوتاه پدر بود، چنین گفت»: «پسرم به نظر خودش یك فیلمساز است». «ساندیپ» نیز به سهم خود به راحتی اعتراف کرد که سخت تلاش می‌کند تا فراموش کند که پسر ساتیاجیت رای است». به علاوه من هرگز نمی‌توانم ایفای نقش کنم». وقتی که چند سال قبل ازدواج کرد، این مادرش بود که شادترین فرد درمیان آنها بود». خانم رای می‌گوید: «حالا همسر ساندیپ می‌تواند امور خانه را اداره کند و من می‌توانم به شوهرم توجه کنم. و وقتی که درهمین اواخر رای پدربزرگ شد، نهایتاً فیلمساز مشهور هندی شروع به بهره‌مند شدن از روزهای اسارت در خانه که همسرش را بی‌نهایت خوشحال می‌ساخت، کرد».

رابطهٔ آنها رابطه‌ای قوی و مداوم بود و با توجه به این که زن، نقش‌های مهمی را در فیلمهای رای ایفا می‌کند، چیزی غیر از این نمی‌توانست باشد. «ماماتاشانکار» که در سه فیلم آخری او نقش اصلی را داشته و جایزه مخصوص ژوری امسال را برای اجرای نقش در «آگانتوك» برنده شده با شگفتی می‌گوید:

ـ «بله، او شخصیتهای زنش را با همان دقت و اطمینان شخصیتهای مرد تصویر می‌کند. برای من این جایزه ملی در مقایسه با ستایش جیترای از بازی من بی‌ارزش است. تعریف او برای من همانند یك جایزهٔ اسکار بود».

بیجویا رای می‌گوید:

«همسرم معمولاً احساس تأسف می‌کرد که چرا تمام هنرمندان و تکنیسینها به بمبئی می‌روند و به استعدادهای موجود در آنجا غبطه می‌خورد. رای بسیاری از هنرمندان بمبئی را بخصوص برای تنها فیلم هندی‌اش، «شاترانج که خیلادی» تجربه کرد.

سیل نامه‌های تسلیت‌آمیز امروز اثبات می‌کند که رای، تنها، فیلمساز طبقات نبود، بلکه بیشتر فیلمساز توده‌ها بود.

جمعیت پریشانی که در مراسم تشییع جنازه او براه افتادند، بدون شك این نکته را اثبات کرد که این منتقدان نبودند، بلکه واکنش و پاسخ تماشاچیان بود که همیشه انتظار چیز نوی را داشتند.

همسر کوچك اندامش، هنگام صحبت از درگیری‌اش در کار همسر اظهار می‌دارد که او ترجیح می‌داد فیلمهای همسرش را بعد از تکمیل شدن ببیند.

ـ «چون وقتی یك فیلم تکمیل نشده را می‌بینم، هرگز تصویر درست را درك نمی‌کنم و به او نظر اشتباهی می‌دهم، اما پس از دیدن محصول نهایی می‌فهمم که مطابق معمول، حق با اوست».

فیلمساز بزرگ، خودش اظهار داشته است: «من احترام زیادی برای عقاید او (بیجویا) قائلم. درحقیقت او اولین خواننده فیلمنامه‌های من بود و بهترین منتقد من است».

رابطه و پیوند آنها درزندگی به همان شیوهٔ روابط به تصویر کشیده شده در فیلمهای بیادماندنی‌اش مستحکم بوده است. برای بیجویا رای، مرگ همسر مقدس و مهربانش، درحقیقت فقدان غیرقابل جبرانی است.

نسب نامهٔ بیتی از حافظ

* سروش کاظمیان ـ اسفراین

ورباورت نمی کند از بنده این حدیث: از گفتهٔ کمال دلیلی بیاورم.

«گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر
آن مهر بر که افکنم، آن دل کجا برم»

«حافظ»

خواجه بزرگوار ما «حافظ» این شاعر ساحر و صاحب و سلطان کلام «فاخر» و دانندهٔ غیب و «ظاهر» که عصارهٔ تمامی شعرا و نویسندگان و گویندگان است. واژگان و مضامینی از آنان گرفته و با اندکی تصرف و تبدیل و تبدل در کارگاه و کارخانه اکسیرسازی و کیمیاگری خویش با کلامی عذب و درخشان و متعالی ارائه کرده است. این واژگان و مضامین را «کلام ایجاز درحد اعجاز» به ما میراث بران تحویل شده، که درحال حاضر پس از گذشت قرنها الماس شعرش هرروز بیشتر از پیش جلا یافته و مورد استقبال قرار می گیرد و چنان اثیری همگانرا مسحور می نماید که گویندگان اولیه را کس نمیشناسد مگر محققی کوشش کند گوینده اول را شناسایی نماید. با توجه به این مقدمه کوتاه، در این سروده ها به اشعاری برخورد می کنیم که دارای «نسب نامه» هستند، به دیگر سخن چند شاعر قبل از حافظ این مضمونها را بکار برده اند، اما سرودهٔ لسان الغیب که به «گفته»ای نظر دارد، «دیگر» است و بقول خودش «آن» دارد. نوشتهٔ حاضر به یك مورد از مواردی چند اشاره ای دارد، البته درحد بضاعت و یافته ها، و قصد این است که اشتباه و خطایی را تصحیح نماید بدون اینکه از قدر سعی و اهتمام محققی کم و اجرش نامشکور ماند. دیگر اینکه دانش آموزان دوره های راهنمایی و دبیرستان از کم و کیف و چند و چون سروده های خواجه آگاه گردند و به فرهنگ غنی ایرانی ـ اسلامی کشورمان علاقه پیدا کنند، و دانشمندانش را شناخته و آنانرا الگو قرار دهند. مختصر عرض کنم، می دانیم که خواجه تمامی نوشته های نظم و نثر متقدمان را بدون استثناء خوانده و از آنها توشه برگرفته و گاهی به شاعرانی روی آورده که چندان مشهور نیستند، یعنی ما ایرانیان به آنان اقبال نداریم، مانند کمال الدین اسماعیل (خلاق المعانی) اوحدی مراغه ای، اوحدالدین کرمانی، رکن الدین دعویدار قمی، و به ویژه «سراج الدین قمری آملی» که در ایران ناشناخته است. اما بیت دوم آمده در اول این نوشته از قصیده ایست که حافظ در مدح شاه منصور مظفری سروده و مطلعش اینست،

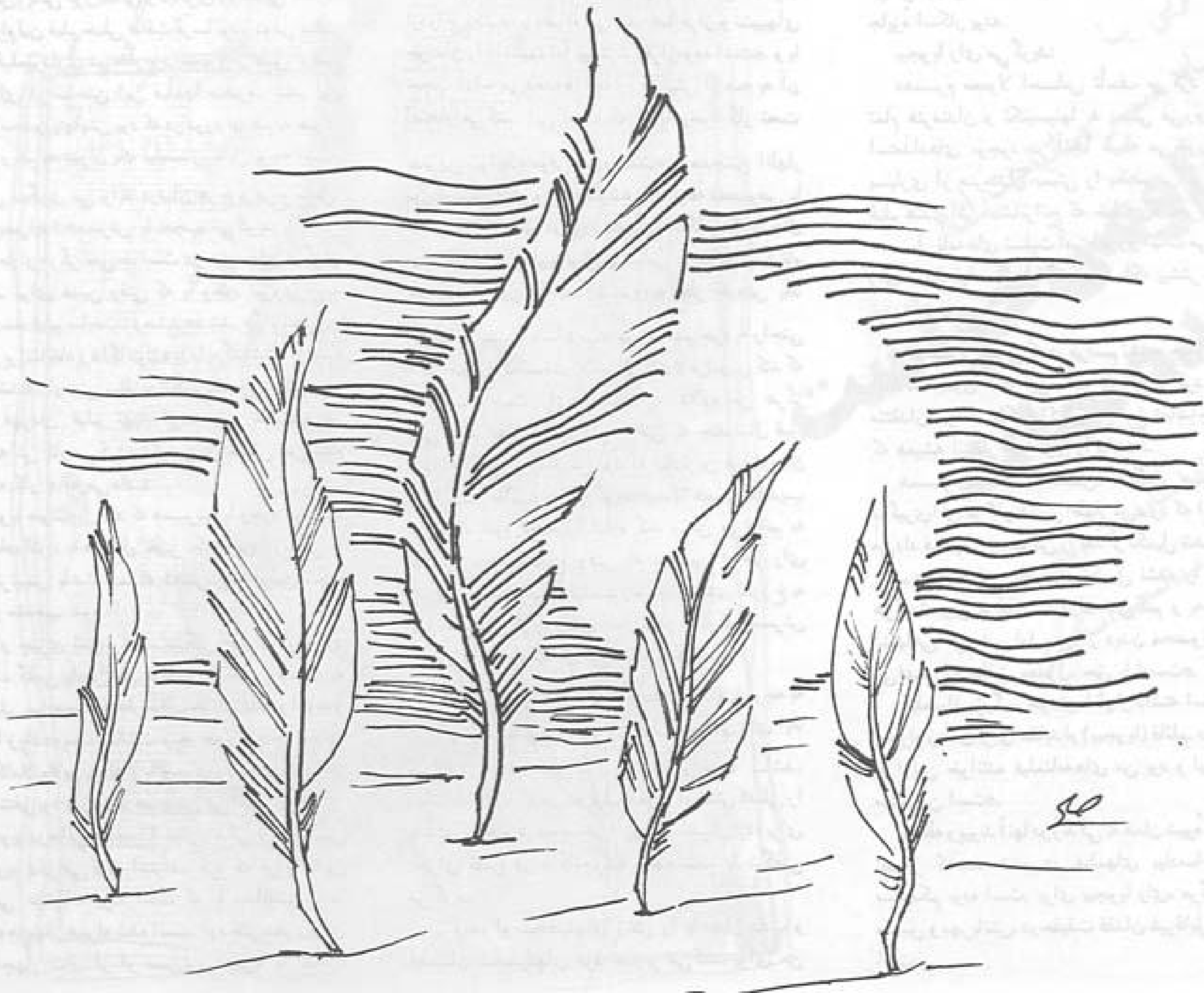
جوز اسحر نهاد حمایل برابرم
یعنی غلام شاهم و سوگند می خورم

و در ابیات هفتم و هشتم می فرماید:

ورباورت نمی کند از بنده این حدیث: از گفتهٔ کمال دلیلی بیاورم

«گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر
آن مهر بر که افکنم، آن دل کجا برم» (۱)

در سطور قبل عرض شد؛ هدف اینست که خطایی و اشتباهی تصحیح شود، موجز و خلاصه آن اشتباه گفته می شود. در یکی از مجلات بسیاروزین و صاحب نام ادبی از نشریات مرکز نشر دانشگاهی محققی تحت عنوان «تضمین شعر در کلیله و دمنه» از مرحوم روانشاد استاد مجتبی مینوی طهرانی، ضمن نقل بیت مطروحه



در اول مقاله، اظهار فرموده اند که: «گویا این بیت را کمال خجندی بدون ذکر نام شاعر با اندك تحریفی به کار برده و همین سبب اشتباه لسان الغیب حافظ می شود و چنین می پندارد که بیت از کمال است و خود هم اشاره دارد»[۲]، اما خطا و اشتباه نویسندهٔ مقاله که خود اذعان دارد سالها کلیله و دمنه تدریس کرده و می کند از اینجا ناشی شده که ایشان «کمال خجندی» شاعر همعصر حافظ را سرایندهٔ این ابیات دانسته و تحقیق ننموده قضاوت فرموده اند. در حالیکه حافظ اشتباه نکرده، بلکه این ما هستیم که نادانسته مرتکب اشتباه شده ایم. حافظ صحیح گفته و مقصودش از «کمال» شخص «ابوالفضل کمال الدین اسماعیل اصفهانی»، معروف به خلاق المعانی فرزند «جمال الدین عبدالرزاق اصفهانی» شاعر معروف است. اما برای اینکه حق مطلب به درستی ادا، وروال صحیح شجره و نسب نامه رعایت شود، به طوریکه در آن تمامی نسب نامه گنجانیده شده باشد، ابتدا در ارتباط با موضوع از مسعود سعد سلمان که اولین شاعر و سرایندهٔ مضمون است شروع می کنیم و آنگاه به ترتیب به گویندگان دیگر پرداخته و چنانچه ایجاب نماید. شرح و بسط لازم به عرض می رسد. مسعود سعد سلمان متولد سال ۴۳۸ قصیده ای دارد «درستایش سلطان مسعود» به این مطلع.

گر یک وفا کنی صنما صدوفا کنم
ورتو جفا کنی همه من کی جفا کنم

و در بیت هفتم میگوید

«گر برکنم دل از تو وبردارم از تو مهر
آن مهر برکه افکنم، آندل کجا کنم»

و مقطع قصیده چنین است

گوید همی قضا که من اندر جهان ملك
حکم بقای شاه خلود و بقا کنم

فوت این شاعر در سال ۵۱۵ اتفاق افتاده است.[۳]

در رعایت ترتیب نسب نامه به نظر نگارنده دوم شاعر و تضمین کننده اصلی «سراج الدین قمری آملی» است که حافظ او را بسیار دوست دارد و متاسفانه ناشناخته است. تولد این رند و شاعر صاحب کلام و کمال بین سالهای ۵۵۰ تا ۵۶۰ و وفات وی درسال ۶۲۵ واقع شده است و اوست که برای اولین بار این بیت را در یك ترجیع همانگونه که در کلیله و دمنه ضبط است یعنی با تبدیل «کنم» به «برم»، عینا بدون ذکر نام مسعود سعد سلمان [یا] دیگری تضمین کرده است: می فرماید:

چون نسر طایر ارچه در اوج سما برم
بی آب لطف تو چو سمندر در آذرم
ای در کنار آب در این آرزو مقیم
با خاك در زبونی و خواری برابرم
حاشا اگر ز مهر تو دل برکنم. از آنك
از مهر تو سرشته شد از پای تا سرم
«گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر
آن مهر برکه افکنم، آن دل کجا برم؟»[۴]

سراج الدین گوینده ایست چیره دست و توانا، از او به «زبدةالفضلاء و البلغاء» یاد می شود. وی استاد خواجه نصیرالدین است و از شاگردان ممتاز امام فخر رازی. حافظ بسیار به او اقبال دارد، که نگارنده قبلا در مقاله ای مفصل به این موارد اشاره کرده است.[۵] بعد از سراج الدین قمری آملی نوبت به ابوالمعالی نصرالله منشی مترجم و نگارنده «کلیله و دمنه» می رسد که صیت شهرتش آفاق را در نوردیده است، لذا نیاز به معرفی ندارد. اما جای تاسف است که ما نمی دانیم به طور تقریب سال تولدش چه سالی است و دانشمندان و ادیبان التفات و عنایتی باین امر نداشته و بی تفاوت گفته ها و نوشته های یکدیگر را رونویس کرده به ما تحویل داده اند و این دردی است بزرگ. زحمت کشیده به منابع رجوع فرمائید عرایض بنده مدلل می شود. به گفته و نوشته کافه ادیبان و دانشمندان اهل فن و لغت نامه دهخدا و فرهنگ فارسی معین، نصرالله منشی ازسال ۵۱۲ تا ۵۴۷ سمت دبیری، در دستگاه سلطنت داشته و از سال ۵۵۵ تا ۵۸۲ به وزارت منصوب شده و بر اثر بدگویی درسال ۵۸۳ بقتل می رسد.[۶] تمامی دانشمندان را عقیده بر اینست که ترجمه و نگارش کلیله و دمنه بین سالهای ۵۳۶ تا ۵۴۰ آغاز و انجام گرفته است. ابوالمعالی درکلیله و دمنه، باب «بازجست کار دمنه»، این بیت را با همان ردیف و قافیه «کجا برم» آورده است.[۷]

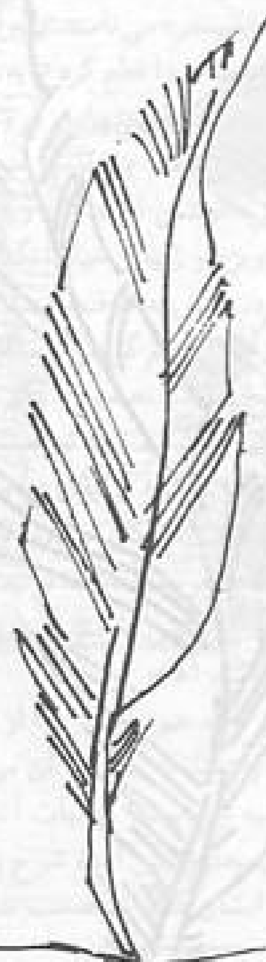
(۱) توضیح و تجزیه و تحلیل درخصوص موارد عرض شده را به سطور آینده موکول و سخن را ادامه می دهیم، پس از مترجم و مولف کلیله و دمنه نوبت به کمال الدین اسماعیل میرسد که این بیت بنام او [شهره] و سهو و خطای تمامی سروران ادیب و اهل فن را باعث شده و تا حال نیز ادامه دارد. تولد کمال الدین حدود سال ۵۶۸ و شهادتش به دست مغولان درسال ۶۳۵ بوده است[۸] او همین بیت را در غزلی به مطلع:

جانرا چو نیست وصل تو حاصل کجا برم؟
دل را که شد ز درد تو غافل کجا برم؟

آورده و در مقطع غزل می گوید:

«گر بر کنم دل از تو و بردارم از تو مهر
آن مهر بر که افکنم؟ آن دل کجا برم؟»[۹]

اما همین بیت را عطاملك محمد جوینی مولف تاریخ جهانگشای جوینی که آنرا درسال ۶۵۸ تالیف کرده،



در جلد سوم، فصل «ذکر جلوس منکوقا آن» ذکر کرده است.[۱۰] بدون اسم برد از کسی و شاعری، موارد تولد، بالندگی و سیر آوازه تمثیلی این بیت را گفتیم، اما شهرت آن موقعی به اوج رسید که خواجه شیراز آنرا در قصیده خود آورد و به همراه آن از کمال الدین یاد کرد و صاحب نامی را جاودانه ساخت. حال به تجزیه و تحلیل و توضیح عرایض در ارتباط با موضوع می پردازیم. نخست شاعر مسعود سعد سلمان است که بی هیچگونه شبهه ای اولین سراینده این بیت است، با توضیحی که در ابتدا داده شد و با عنایت به سال مرگش که ۵۱۵ است. بعداز او هرچند ما دومین نفر را سراج الدین قرار داده ایم ولی برای اینکه بهتر و واضحتر موضوع را درك کنیم به نصرالله منشی و زندگینامه وی توجه می کنیم؛ از ۵۱۲ تا ۵۴۷ سمت دبیری داشته از ۵۵۵ تا ۵۸۲ وزارت رسیده و درسال ۵۸۳ مقتول و زندگی او پایان یافته است. ترجمه و نگارش کلیله و دمنه بین سالهای ۵۳۶ تا ۵۴۰ بوده و با این توضیح ملاحظه کنیم این بیت که (شهره) و باعث سهو و خطای ادبا شده، از کیست، از کمال الدین اسماعیل یاسراج الدین قمری، با عنایت به اینکه در دیوان هر دو شاعر وجود دارد. ابتدا سراج الدین، تولد بین سالهای ۵۵۰ تا ۵۶۰ وفات ۶۲۵، سالهای نگارش کلیله و دمنه بین ۵۳۶ تا ۵۴۰. نتیجه به دست آمده اینست: در سالهای ترجمه و نگارش کلیله و دمنه سراج الدین هنوز متولد نشده بود، و همچنین است کمال الدّین اسماعیل که تولدش ۵۶۸ و شهادتش ۶۳۵ است. اما سراج الدّین در موقع قتل نصرالله منشی حدود ۳۳ ساله و کمال الدین ۱۵ ساله بوده اند. آیا کمال الدّین اسماعیل که هنگام قتل نصرالله منشی نوجوانی ۱۵ ساله بوده اینهمه شهرت و آوازه داشته که نویسنده و ادیبی، چون ابوالمعالی این بیت را از غزلی از وّی گرفته و در کلیله و دمنه آورده باشد، گذشته از این آیا نوجوانی که هنوز در عنفوان شباب است هر چند طبعی وقاد داشته باشد می تواند چنین غزلی بسراید که یك بیتش موضوع مطروحه ما باشد. پس اینکه ابوالمعالی درآن تاریخ سراینده این بیت مندرج در کلیله و دمنه را کسی غیر از مسعود سعد سلمان دانسته و به کمال الدین منتسب کرده باشد به کلّی مردود است. مگر اینکه به نوعی دیگر و متفاوت به قضیه نظر کنیم. در ادامهٔ سخن نگاهی داریم به مقدّمهٔ کلیله و دمنه از مرحوم مجتبی مینوی که در آن می فرمایند: «به هر حالت کتاب پرداخته گشت و از قرائن تاریخی مستفاد می گردد که این کار در حدود سالهای ۵۳۸ تا ۵۴۰ هجری انجام یافت. از مقایسه نسخه های مختلف کتاب با یکدیگر و دیدن اینکه نسخ مختصر و متوسط و مفصل هست بنده را این اعتقاد حاصل شده است که نصرالله منشی شاید یکی. دو بار در [تحریر] کتاب دست برده باشد و هر بار [تفصیلاتی] در فصول مختلف افزوده باشد. نسخه قدیمی را که اساس این طبع قرار داده ام ظاهراً از تحریر متوسّط کتابست و مورّخ به سال ۵۵۱ هجری است، یعنی یازده یا دوازده سال پس از ختم تحریر کتاب و در زمان حیات نصرالله منشی[۱۲]. باز مصحح در مقدمه چنین می گوید (و بسیاری از شعرهای فارسی را بالخصوص چنان در کلام خود درج کرده است که مکمّل عبارتست و جمله بی آن

ناتمام است، و حتی گاهی یکی دو [لفظ] را در «بیت» تغییر داده است تا از «وزن» خارج گردد و مانند نثر خوانده شود، شبیه به سایر جملات شاعرانه که در اصل کتابست.(۱۳) گفته مرحوم مینوی این نتیجه را بدست می‌دهد که نصرالله منشی در تحریر و [تفضیلات] و اشعار کلیله دست می‌برده است، چنانچه درآینده شاهد می‌آوریم، اگر این جرح و تعدیل تا پایان عمر ابوالمعالی ادامه یافته باشد می‌توان احتمال داد، با توجه به شهرت سراج الدّین که مقارن با سی و اندسالگی این شاعر است مترجم کلیله، این بیت از ترجیع بند سراج را پسندیده و مناسب یافته و درباب ذکر شده از کتاب خویش آورده است. اما اگر در نسخه خطی مورخ ۵۵۱ که اساس کار مرحوم مینوی بر آن بوده، این بیت ضبط باشد، که هست، از سراج الدّین هم نیست چون سراج یا هنوز متولّد نشده یا یکساله بوده است. اما در سطور قبل عرض کردیم که نصرالله منشی ضمن اینکه نمی‌گفت اشعار کلیله از کدام شاعر است در آنها دست می‌برده و به میل خود آنها را جرح و تعدیل می‌نموده و گفتیم که شاهد می‌آوریم به این شواهد توجّه فرمائید:

۱ـ اگر نوکیسه عشقی را بدست آری تو، از شوخی: قباها کز تو بر دوزد کمرها کز تو بربندد. کلیله ص ۳۳۹ از سنایی است

۱/۱ـ در دیوان سنایی بدینگونه آمده است ص ۸۴۳ وگر نوکیسه عشقی تو از شوخی به دست آری: قباها کز تو بردوزد کمرها کز تو بربندد

۲ـ بدتوان از خلق متواری شدن پس بر ملا: شعله در دست و مشك اندرگریبان داشتن. کلیله ص ۱۶۳

۲/۲ـ بیت از سنایی است اما در دیوان بدین گونه آمده است «کی توان از خلق...».

۳ـ بهر یك خامش این همه فریاد: بهر یك توده خاك این همه باد کلیله ص ۲۴۰

۳/۳ـ از حدیقه سنایی است (ص ۴۳۳) با این تفاوت که «بهر یك خاك توده» آمده است.

۴ـ جگرت گرز آتش است کباب: تازماهی نگر نجوئی آب. کلیله ص ۳۹۸

۴/۴ـ اما در حدیقه بدین صورت آمده «جگرت گرز تشنگی است کباب». حدیقه سنایی ص ۴۳۶

۵ـ چنین من گمان برده بودم ولیکن: نه چونانکه یکسو نهی آشنایی. کلیله ص ۲۸۰

۵/۵ـ بیت از فرخی سیستانی است اما در دیوان وی «جدایی گمان برده...» آمده است.(۱۱)

شواهد هرچند اندك از نظر گذشت و مدلّل شد که ابوالمعالی در اشعار شعرا به میل خود دست می‌برده است و شکی در این نیست. پس بیت مورد نظر ما را نیز خود نصرالله منشی با تحریف حرف «کنم» به «برم» در کلیله آورده است، بعد از وی سراج الدّین و بعد از او کمال الدّین اسماعیل بدون اینکه از مسعود سعد سلمان و تحریفی که ابوالمعالی در آن روا داشته نام برده و یادی کرده باشند این بیت را همانگونه که نصرالله منشی آورده تضمین کرده اند و در نتیجه به ما رسیده است. شایان ذکر است که فضل تقدّم با سراج الدّین است نه کمال الدّین. چنانچه عرایض بنده مقبول صاحب نظران افتد شایسته است تجدیدنظری صورت پذیرد، مخصوصاً مجلات ادبی عنایتی مبذول دارند که چنین سهو و خطایی تکرار نگردد. اما از میان ادبا و استادان فقط مرحوم مینوی در این خصوص هیچگونه اظهار عقیده ای نکرده است، معلوم می شود ایشان به نوعی موضوع را درك کرده اند، اما مرحوم عبدالعظیم قریب این حدس و گمان و خطا را حتی به کتب درسی نیز وارد نموده اند؛ صفحه ۲۷۱ منتخب کلیله و دمنه چاپ شده برای دبیرستانها مبیّن آن است.

امّا علت آن که خواجه فرموده است: «از گفتهٔ کمال دلیلی بیاورم» اینست که لسان الغیب با اینکه به سراج الدّین ارادت بسیار داشته ولی به لحاظ شهرت کمال الدّین در زمان خواجه و اقبال بعضی از شاعران به خلاق المعانی، از کمال یاد می کند، چون یاد و خاطرهٔ سراج از اذهان محو، ولی نام کمال الدّین اسماعیل که شهرتش به واسطهٔ پدرش جمال الدّین عبدالرزّاق اصفهانی دوچندان و همچنان زبان زد همگان بوده و درخشش داشته است. به لحاظ اینکه خواجه می توانست اینگونه هم بفرماید «از گفتهٔ سراج دلیلی بیاورم» که هیچگونه نقصانی نیز در وزن و سایر صناعات ادبی پدید نمی آورد. استاد گرامیم سیّد ابوالقاسم انجوی شیرازی در دیوان مصحّح خویش شواهد دیگری از شاعران متقدّم بر حضرت حافظ ابیاتی در این وزن آورده اند که به عرض می رسد:

تا آمد از عدم به وجود اصل پیکرم
جز غم نبوده بهره زچرخ ستمگرم
«دیوان انوری ص ۳۲۶»

کی باشد آن زمان که پرجان برآورم
سیمرغ وار زین قفس خاك برپرم
«خاقانی ص ۳۱۳»

ای طالع نگون زتو تا کی قفا خورم
وی چرخ واژگون ز تو تا کی جفا برم
«جمال الدّین عبدالرزّاق ص ۲۴۰»

شهباز و شکار جهان نیست در خورم
ناگه بود که از کف ایام برپرم
«عراقی ص ۸۶»



سطریست هر دو کون ز اوراق دفترم
حرفیست کاف و نون زحروف محرّرم
«خواجو ص ۷۱».(۱۴)

شیخ اجل سعدی هم بیتی دارد نزدیك به همین مضمون که می بایست مورد توجّه قرار گیرد.

دل بر تو نهم که راحت جان منی
ور زانکه دل از تو برکنم بر که نهم

حال که به پایان نوشته می رسیم یکبار دیگر به جدول نسب نامه و شجره این بیت توجه می کنیم

۱ـ با قافیه و ردیف «کجا» «کنم» اولین سراینده مسعود سعد سلمان. تولّد ۴۳۸ فوت ۵۱۵.

۲ـ با تحریف کلمه «کنم» به «برم» وسیله نویسنده و مؤلف کلیله و دمنه ابوالمعالی نصرالله منشی تولد (؟) ۵۱۲... فوت ۵۸۳

۳ـ برداشت از کلیله و دمنه با قافیه و ردیف «کجا» «برم» وسیلهٔ سراینده و شاعر سراج الدّین قُمری آملی با فضل تقدّم تولد ۵۵۰ فوت ۶۲۵.

۴ـ برداشت از کلیله و دمنه و سراج الدّین قُمری آملی وسیله سراینده و شاعر بدون اسم برد از آنان کمال الدّین اسماعیل معروف به خلاّق المعانی تولّد ۵۶۸ شهادت ۶۳۵.

۵ـ با قافیه و ردیف «کجا» «برم» در تاریخ جهانگشای جوینی، نویسنده و مورّخ عطاملك جوینی سال تالیف ۶۵۸.

۶ـ با قافیه و ردیف «کجا» «برم» سراینده و تضمین کننده خواجه شمس الدّین محمّد حافظ تولّد ۷۲۰ وفات ۷۹۲.

خدای را شکرگزارم پس از سالهایی که سپری شده و این موضوع بنده را دل مشغول داشته و رنجم می داد، اکنون این نوشته در مجلّهٔ ادبستان چاپ شده باشد که با تحقیق دیگران این وجیزه شروع رفع این گونه معضلات شود. امید است این ذره توانسته باشد حقّ مطلب را ادا و نکته و زاویه تاریکی را روشن کرده باشد.

پاورقی

(۱) دیوان حافظ به تصحیح استادم سیدابوالقاسم انجوی شیرازی ص ۲۸۰ تا ۲۸۱

(۲) مجله معارف دوره نهم شماره ۲ مرداد و آبان ۱۳۷۱ ص ۱۱

(۳) دیوان مسعود سعد سلمان به تصحیح مرحوم رشید یاسمی ص۳۴۴ و ۳۴۵

(۴) دیوان سراج الدین قمری آملی به تصحیح مرحوم دکتر یدالله شکری ص ۴۰۲ و ۴۰۳

(۵) مجله ادبستان شماره ۳۰ شرح غزلی از حافظ بنام که گفته تکویی کن در آب انداز صفحات ۴۰ تا ۴۸ نوشته سروش کاظمیان

(۶) لغت نامه دهخدا جلد ۴۸ ص ۵۵۰ ذیل... نام

(۷) کلیله و دمنه به تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی ص۱۲۸

(۸) دیوان کمال الدین اسمعیل به تصحیح مرحوم دکتر بحرالعلومی ص پنج مقدمه

(۹) همان دیوان صفحه ۷۷۶ تا ۷۷۷ غ ۱۳۱

(۱۰) تاریخ جهانگشای جوینی به تصحیح علامه قزوینی صفحه ۲۰ و حاشیه همان صفحه و ص۲۹۳ و ۲۹۴ تعلیقات همان جلد که علامه این بیت را از کمال دانسته است.

(۱۱) مجله معارف شماره ۲ دوره نهم ص ۵ تا ۸ تضمین شعر در کلیله و دمنه نوشته ولی الله ظفری

(۱۲) کلیله و دمنه به تصحیح مجتبی مینوی مقدمه صفحه یا

(۱۳) همانجا صفحه ید پرانتز و قلاب از نگارنده این سطور است

(۱۴) دیوان حافظ به تصحیح سیّد ابوالقاسم انجوی شیرازی ص ۲۸۰

خارجی

فرانسیس استیگمولر

ترجمه: پرویز حسینی

اگر هنگام بیرون آمدنم از سینما باران نمی بارید، پیاده به خانه می‌رفتم. آپارتمانم نزدیك بود و راهی نبود اما بدمسیر بود ـ مستقیم تا بولوار پایین می رفت، از دو خیابان می گذشت و در خیابان سومی به سمت راست می پیچید، «رو ـ دی ـ گرنل». به فاصله تقریباً نیمی از آن منطقه قرار داشت. این شد که، به هر حال، تاکسی گرفتم و این درست لحظه‌ای قبل از آن بود که راننده اش را تشخیص بدهم، پیرمردی با صورت سرخ، و حالتی خودسرانه و عصبی. همینکه به خیابان یکم، «رو ـ سنت ـ دو ـ مینیك»، چرخید فریاد زدم. «نه! نه!»، «دو محله آنطرف تر!» غرولندی کرد و دوباره به پایین بولوار پیچید، و بعد در یك لحظه به خیابان دوم، «رو ـ لاس ـ کاسز»، چرخید. دوباره داد زدم. «بعدی لطفاً!» خیابان بعدی ام! «رو ـ دی ـ گرنل»! اینجا بود که برگشت و به من نگاه رنجیده ای کرد و سپس به راه افتاد. خیابان را اصلاً پیدا نکرد، و با سرعت به پایین بولوار ادامه داد. انگار که برای همیشه داد زدم. «اما حالا ازش گذشتین!» «همانطور که گفتم باید به راست می‌پیچیدین! لطفاً برگردین، و به طرف «رو ـ دی ـ گرنل» شماره ۳۶ برونین.»

ترس برم داشته بود. پیرمرد خرخر صدا می کرد. ماشینش را به دور حلقهٔ «U» مانند پیاده رو لغزنده چرخاند. به سرعت به عقب راند. از بولوار گذشت و با یك تکان تند سرنبش خیابانم توقف کرد. تقریباً جیغ کشید: «برو پایین». صورتش از خشم سرخ شده بود. «فوراً از ماشینم برو پائین! به هیچ وجه جلوتر نمی برمت! سه بار مثل هالو با من رفتار کرده‌ای! سه بار توهین فاحش به من کرده‌ای! ماشین من برای خارجی‌ها نیس، دارم بهت میگم! بی‌معطلی برو پایین!»

با اوقات تلخی داد زدم: «توی این باران؟ من چنین کاری نمی کنم. سه بار که هیچ، حتی یکبار هم به شما توهین نکردم، آقا،[1] شما خیلی خوب می‌دونین که من فقط اصرار کردم، بیهوده، که مرا به خانه ببرین. شما لطفی بکنین این کارا را انجام بدین. انعام[2] خوبی به شما می‌دم» و مهربانانه اضافه کردم، «ما باید دوستانه از هم جدا بشیم».

او به زحمت منتظر خاتمهٔ حرفهای من ماند. فریاد کشید: «برو پایین. بهت می گم برو پایین! چندبار بهم توهین کرده‌ای، و باید بری پایین!»

به باران خیره شدم. گفتم: «جدی نمی‌رم پایین.»

رفتارش به طرز شومی آرام گرفت. با لحن یکنواخت خشنی گفت: «از تاکسی در می آی یا ببرمت به ادارهٔ پلیس، تا تاوان توهین هایت را ازت پس بگیرم. میل با خودته!»

جواب دادم: «توی چنین هوایی، چاره ای ندارم. با کمال میل برید به ادارهٔ پلیس». و به آنجا رفتیم.

ادارهٔ پلیسی که چندان دور از خیابان من نبود، برایم ناآشنا نبود. قبلاً بارها به آنجا رفته بودم، برای پیشامدهای جزیی، و همین که من و راننده شانه به شانهٔ هم وارد اتاق خالی شدیم، مباشر[3] که در اقتدار تنهای خویش پشت میزش نشسته بود، مثل یك آشنا به من سلام کرد. گفت: «عصر به خیر آقا» و مرا به نام صدا زد. «کمکی از من برمی آد؟ چه امری دارین؟»

اما پیرمرد، رو به مباشر که فقط برایش سرتکان داده بود، به من فرصت صحبت نداد. داد زد، «این منم که کار دارم. منم که علیه این خارجی شکایت دارم! با من سه مرتبه مثل هالو رفتار کرده، آقا! سه مرتبه به من توهین فاحش کرده! تقاضای عدالت می کنم، آقا!»

مباشر به او خیره شد. چهره اش مات بود و حس کردم که او هم، مثل من، از حالت رفتار پیرمرد متعجب بود و بعد، به طرف من برگشت و از من خواست که لطف کرده و موارد شکایتم را بگویم. قلمی برداشت، کتابچهٔ بزرگی را باز کرد و در حینی که من صحبت می کردم ماجرای مرا با دستخطی خیلی خوب و سلیس نوشت. دادن نشانی به راننده، دو سیخ خلاف، غرزدن‌ها، گم کردن خیابانم، خشم، اتمام حجت، و همهٔ چیزهایی که مباشر به شیوه‌ای که فرانسوی‌ها آن را «سبك اسپنسر» می نامند، بی‌وقفه می نوشت و یکی دوبار هم سخنانم را قطع کرد تا به راننده که کنار من در فواصل مختلف استشهادم غرولند می کرد، به طور رسمی تذکر بدهد. وقتی که من تمام کردم، مباشر لحظه‌ای به نوشتن ادامه داد، و آخرین سطر آن را با امضایی ویژه و زیبا و خیال‌انگیز، نقش زد، و از من تشکر کرد. سپس به طرف راننده برگشت. با خشونت گفت: «و حالا تو هم گواهی بده، تا من بتوانم برای این مسئله گیج کننده تصمیمی بگیرم.» پیرمرد، هرچند، استشهادی نداشت، تنها توانست با صدای گرفته و عصبانی بگوید «سه مرتبه!» در حالی که رو به مباشر سر و دستش را تکان می‌داد و به من چشم غرّه می‌رفت. «سه مرتبه، آقا، سه مرتبه مثل هالو با من رفتار کرد، و سه بار توهین فاحش کرد! با این خارجی! قابل تحمل نیست، آقا!»

مباشر نگاه عبوسانه‌اش را از روی کتابچه‌اش که اتهامات را چنانکه باید در آن می نوشت، بالا آورد. «ولی قضیه چی بوده؟ جزئیات آنچه را که بین شما و این آقای محترم پیش آمده شرح بدهید. اگر چگونگی آنچه که ایشان گفته‌اند صحت نداشته باشد، این را که گفت به من اشاره‌ای حاکی از پوزش کرد، «تصحیح بکنید.»

اما باز هم «سه مرتبه» همهٔ چیزی بود که شاکی من توانست بگوید، و مباشر قلمش را نسبتاً با تندی زمین گذاشت. «کاملاً روشنه»، با صدایی قاطع گفت: «که شما، جناب، طرف مضروب در این واقعه هستید و من با کمال مسرت اعلان می کنم که این شخص را ملزم می کنم تا شما را رایگان به خانه‌اتان برساند و اگر حالا جنابعالی مرحمتی بفرمایید و به بنده منت بگذارید و نظری اجمالی به برگه‌های استشهادتان بیندازید که در چنین مواردی تکلیفی تشریفاتی و قانونی است، بنده فوراً آن را گواهی می کنم. و کارت شناسایی‌اتان[4] را هم مرحمت کنید، جناب.»

قلبم هری فرو ریخت. در نظرم نیمکتم در اتاق مطالعه سبز شد و بر روی آن، کارت شناسایی فراموش شده، که خارجیان مقیم براساس قانون فرانسه ملزم به حمل آن در همه اوقات هستند. «به دلیل باران شدیدی که بود، آقا» این تنها چیزی بود که ناگهان به ذهنم رسید، «من کارتم را در خانه جا گذاشته‌ام، آقا، ترسیدم که رطوبت در آن نفوذ کند و مبادا آنرا بکلی از بین ببرد. صبح به آسانی می‌توانم آن را خدمتتان بیاورم. آقا، و امیدوارم نقض مقررات شما را جبران بکند، که بنده به ضرورت آن واقفم.»

ولی کاری نابخشودنی انجام داده بودم، و به خاطر آن همه چیز دگرگون و خراب شده بود. «نقض مقررات را جبران نمی کند»، مباشر جدی گفت، با چهره‌ای مثل سنگ. «این درست است که شما فردا صبح کارتتان را به اینجا می آورید، اما با در نظر گرفتن وضعیت فعلی من ناچارم قضاوتم را در مورد این حادثه تغییر بدهم. به علت بارانی که هست، من باید از آقای محترم بخواهم شما را به خانه‌اتان برساند. اما برایتان نه تنها پرداخت کل آنچه را که از اول تا آخر مسیرتان بوده، بلکه همچنین خسارت مدتی را که ایشان در این اداره تلف کرده، تعیین می کنم.» و به پیرمرد گفت: «آقا، راستی، تاکسیمترتان را روشن گذاشته‌اید؟»

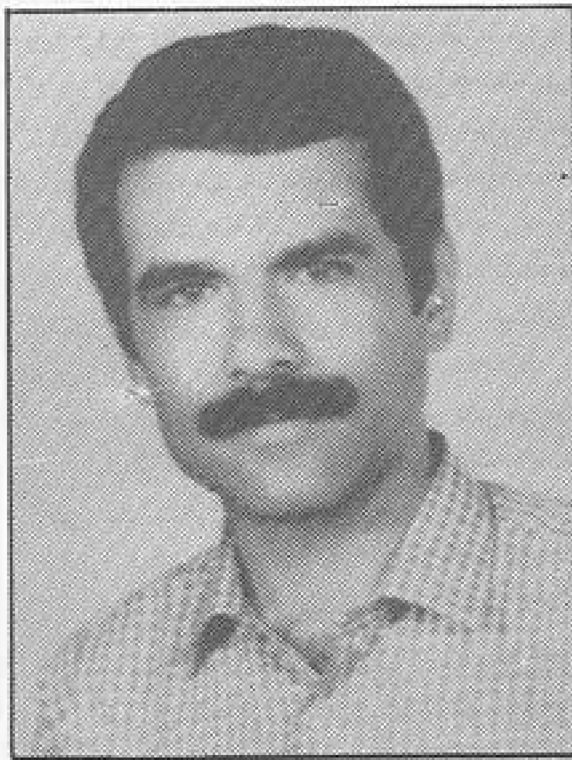
راننده سری به علامت تأیید تکان داد، و مباشر برخاست. «پس به امید دیدار،[5] آقا» و بی آنکه لبخند بزند گفت، «آقا فردا صبح را فراموش نکنید» و ما همان طور که شانه به شانه داخل شده بودیم، ادارهٔ پلیس را ترك کردیم. وقتی که قضاوت به نفع راننده عوض شده بود، جرقه‌ای را در چشمهایش دیده بودم. اما غیر از آن، او نشانهٔ دیگری از پیروزی بروز نداد، و به همین حالت ادامه داد: بدون یك کلمه مرا به خانه رساند. فقط هنگامی که رسیدیم و من کرایه‌اش را کامل پرداخت کردم، و به دقت آن را شمرد، صحبت کرد. او گفت «جناب، بی شك انعام خوبی را که وعده داده بودند فراموش نکرده‌اند، تا بتوانیم دوستانه از یکدیگر جدا بشویم.»

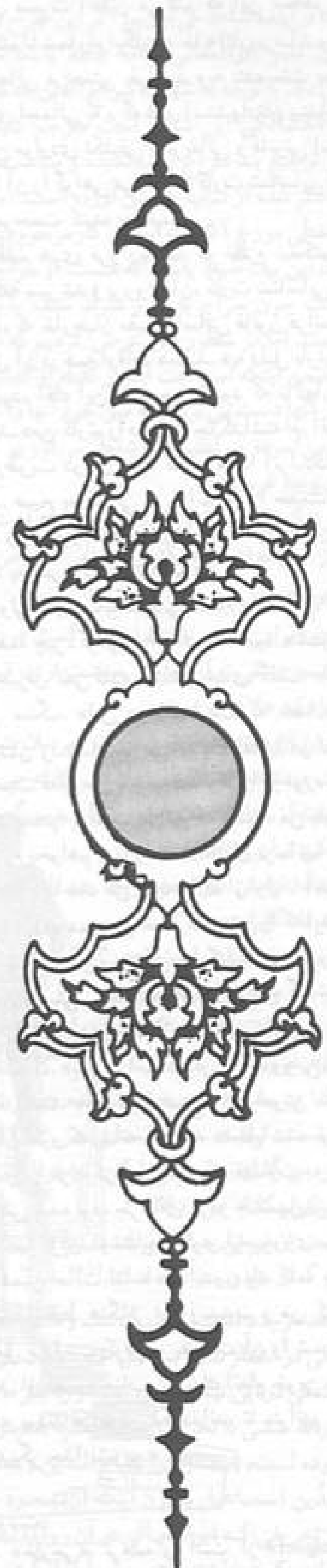


پانوشت:

۱ـ «خارجی»، ترجمه‌ی است از «The Foreigner»، نوشتهٔ فرانسیس استیگمولر [Francis Steegmuller] نویسنده آمریکایی، که از مجموعه داستانش «فرانسوی و احمقهای دیگر» [۱۹۴۶] برگرفته شده است. سایر آثار او: فلوبر و مادام بوواری «۱۹۳۹» ـ حالتهای باوقار «۱۹۴۶» ـ شیری در جاده «۱۹۴۹»

۲ ـ موارد «۱»، «۲»، «۳»، «۴»، «۵» در متن اصلی به فرانسه نوشته شده است.





تاریخ بیهقی وشیوه‌های داستان نویسی

● غلام محمّد طاهری مبارکه ـ اصفهان

در طول زندگی پرفراز و نشیب زبان فارسی آثار جاودانه‌ای وجود دارد که گذشتِ روزگار نه تنها چیزی از تازگی و زیبایی آنها نمی‌کاهد، بلکه مطالعه و تحقیقاتِ جدّی علمی با بهره‌گیری از روشها و از دانشهای نوینی مانند شکل شناسی ـ یا ریخت شناسی ـ و روان شناسی در تحلیل متونِ ادبی برارزش واقعی و زیباشناختی این آثار می‌افزاید. به طوری که امروزه می‌توان ادعا کرد که بدونِ دراختیار گرفتنِ این ابزارها هرگونه پژوهشِ سبک‌شناختی فاقد ارزش واقعی وکامل است. نگارنده برآن است که با توجه به این دو دانش نگاهی تازه به داستانِ حسنک وزیر بعنوان نمونهٔ تمام عیارِ سبک بیهقی بیندازد و بدان وسایل نشان دهد که چگونه هزار سالِ پیش بیهقی به تکنیک‌ها و رموز و فنون داستان‌نویسی که از شاخه‌های جدید ادبیات مغرب زمین به حساب می‌آید، تسلّط داشته است.

بیهقی از عناصر داستانی به طور وسیع در نگارش تاریخ خود سود برده است. او برای شخصیت‌پردازی، صحنه‌سازی وفضاسازیِ نوشته‌هایش ارزشی خاص قائل است، به ترتیب و تناسبِ مطالب و ماجراهایِ داستان اهمیت داده و همه و همهٔ این عناصر را با دقّت و ظرافت بی‌همتایی در خدمت قلمِ حقیقت‌نگار خود درآورده است. اینها در حقیقت رازِ ماندگاریِ اثرِ تاریخ‌نویسی است که توانسته است به خوبی پیامهای خود را در زیر شمشیرِ بیرحمانهٔ دربار غزنه به میلیونها انسان در سراسرِ تاریخ ایران زمین برساند.

لازم به یادآوری است که انتخاب داستان حسنک از تاریخ بیهقی به دو دلیل است: یکی این‌که نمونهٔ کاملی از سبکِ نگارش نویسنده است و دیگر این که این داستان جزو کتب درسِ عمومی دانشگاهها و نیز جزو متونِ درسی دبیرستانی است. اجازه بدهید به سراغ متن برویم:

بیهقی در داستان حسنک به طور مرتّب ذهن خواننده را در اختیار خود می‌گیرد و با ایجاد فضایِ خاصی فکر خواننده را به دنبالِ مسیری که می‌خواهد، می‌کشاند، به طور مثال در همین داستان کوتاه بیش از هفتاد بار از اسم اشارهٔ «این» استفاده کرده است و هدفش در حقیقت اشاره به ماجراهای داستان و توجه‌دادن خواننده به موضوع خاصِّ واقعه‌ای است که جریان دارد. او برای تأکید بر مطالبِ داستان و متمرکزکردن ذهن خواننده و کنترلِ فکر مخاطبین به خوبی «زبان» را به کار برده است. دقت کنیم:

«فصلی خواهم نبشت در ابتدایِ این حال بردار کردنِ این مرد...»
«و خوانندگانِ این تصنیف گویند: شرم باد این پیر را...»
«این بوسهل مردی امام زاده و...»
«این مرد از کرانه بجَستی و فرصتی جستی»
«چه گویی در دین و اعتقاد این مرد...»
«این خواجه که مرا این می گوید...»

می بینیم که بیهقی اجازه نمی‌دهد حواس خواننده متوجهٔ چیز دیگری شود و با تکرار این... این... این... ذهن خواننده را در مسیر داستان هدایت می کند.

از نظر سیر منطقی حوادث و ترتیب و تناسب مطالب، نویسنده همهٔ جوانب امر را مراعات می کند، مثلاً در ابتدای داستان می گوید:

«از این قوم که من سخن خواهم راند یك دو تن زنده‌اند در گوشه‌یی افتاده و خواجه بوسهل زوزنی چند سال است تا گذشته شده است...»

به عبارت دقیقتر اولین شخصیتی که بیهقی او را وارد داستان می کند و به معرفیِ جنبه‌های گوناگونِ شخصیتش می‌پردازد، بوسهل زوزنی است، چرا که این بوسهل طراح اصلی توطئهٔ قتل حسنک و نمایندهٔ جناح خلیفهٔ عباسی در دربار غزنه است. او کاری جز این ندارد که کارِ حسنك را یکسره کند.

بیهقی در چند جای داستان به این نکته اشاره کرده است. یکی در جلسه‌ای که برای مصادرهٔ اموال

حسنک ترتیب داده شده است. صریحاً در جلو حضار **خواجه احمد حسن** را با قدرت تمام می‌ترساند و او را متوجه می‌کند که با خلیفه طرف نشود بوسهل به خواجهٔ بزرگ می‌گوید متوجه باش که:

«با چنین سگ قرمطی که بردار خواهند کرد بفرمانِ امیرالمؤمنین ـ چنین گفتن.» چه نتایجی در پی دارد. البته نکتهٔ جالبتر این که بوسهل آنقدر اطمینان دارد که هنوز حکمی صادر نشده، می‌گوید که **«بردار خواهند کرد بفرمان امیرالمؤمنین»**

بوسهل در طول تکوین توطئهٔ بردار کردن حسنک با تمام نیرو حضور دارد.

«پس از این مجلس نیز بوسهل البته فرو نایستاد از کار»

و آخر وقتی بالاخره حسنک را به پای دار می‌آورند:

«بوسهل بر نشست و آمد تا نزدیك دار و بر بالایی بایستاد»

این بر بالا ایستادن بوسهل نکتهٔ جالب دیگری است ـ او می‌رود بر بالایی می‌ایستد تا بتواند همهٔ ابعاد صحنه‌ای را که سالها انتظارش را می‌کشیده است، تماشا کند، دلش خنك شود و خاطرش مطمئن که بالاخره حسنک را دارند بردار می‌کشند.

پس اوّلین شخصی که بیهقی نامش را در داستان می‌آورد، بوسهل زوزنی است و بعد بلافاصله به توصیف حالات روحی و روانی این شخصیت می‌پردازد، و از همان ابتدا با چند جملهٔ فشرده و موجز تصویر روشنی از او را در ذهنِ خواننده به وجود می‌آورد

«این بوسهل مردی امام‌زاده، محتشم و فاضل و ادیب بود، امّا شرارت و زعارتی در طبع وی مؤکد شده و همیشه چشم نهاده بودی تا پادشاهی بزرگ و جبار برچاکری خشم گرفتی و... این مرد از کرانه بجستی و فرصتی جستی و تضریب کردی و... آنگاه لاف زدی و... خردمندان دانستندی که... وی گزاف گوی است.»

بوسهل شخصیتی است مسلّط به زبان عربی و فارسی، دارای حشمت بسیار، و از یك خانوادهٔ معتبر؛ امّا فرصت‌طلب، سخن‌چین، لافزن، گزافه‌گو، حیله‌ساز و... بی‌خرد **[چرا که خردمندان دانستندی که...]** وی چه کاره است. بدین ترتیب بیهقی شخصیت اوّل داستان خود را که نقش اساسی دارد معرفی می‌کند. بلافاصله بعد از او به سراغ شخصیت مثبتِ داستانش می‌رود. شخصیتی که در نقطهٔ مقابلِ بوسهل است:

«جز استادم که وی را فرو نتوانست برد» بدین ترتیب دومین شخصیت داستان که مردی است عاقبت‌نگر، امین و درست کردار و نامش **بونصر مشکان** است معرفی می‌شود. شخصیتی که این چنین قاطع در برابر مسعود حقایق را می‌گوید:

«من در ایستادم و... ضرورت ستدن خلعت مصری را گفتم»

بونصر در حقیقت همهٔ نقشه‌های بوسهل را نقش برآب می‌کند و از نظر اخلاقی چیزی برای مسعود و بوسهل باقی نمی‌گذارد، او همهٔ راهها را می‌بندد و به مسعود می‌گوید که پدرت محمود به خلیفه گفت که حسنک را:

«من پرورده‌ام و با فرزندان و برادران من برابر است و اگر وی قرمطی است من هم قرمطی باشم»

به عبارت دیگر بونصر مشکان با آوردنِ این جملات و نیز ذکر این نکته که محمود غزنوی به او گفته:

«بدین خلیفهٔ خرف شده بباید نبشت»

می‌خواهد از نظر روانی بتِ خلیفهٔ عباسی را بشکند و به او (مسعود) جرات و شهامت بدهد که خلیفهٔ عباسی آنقدرها هم قوی نیست و دیگر این که به مسعود صریحاً می‌گوید که کشتن حسنک یعنی خیانت به آرمانِ پدر و برادرکشی؛ و قرمطی بودن او هم بهانه‌ای بیش نیست. تا اینجای کار، بیهقی دوشخصیت متضاد داستان خود را که نمایندگی دو جناح در حکومت بودند معـرفی کـرده است. در این میـان شخصیت محافظه‌کاری هم وجود دارد: **خواجه احمدحسن میمندی** که وقتی مسعود از او حدیث حسنک را می‌پرسد قضیهٔ بازداشتش را در قلعت کالنجر پیش می‌کشد و می‌گوید که قسم خورده است که دیگر در خونِ کس حق یا ناحق سخن نگوید و مسعود را به بونصرمشکان حواله می‌دهد که

«بونصر مشکان خبرهای حقیقت دارد، از وی باز باید پرسید.

شخصیت دیگری که به عنوان یك آلتِ دست بی‌تجربه و متزلزل از او حکایت می‌رود، **مسعود** غزنوی پادشاه است ـ بیهقی قدم به قدم خواننده را با روحیاتِ او آشنا می‌سازد ـ

«بوسهل ببلخ در امیر می‌دمید... امیر بس حلیم و کریم بود، جواب نگفتی.»

این موضعگیری اوّل مسعود است. در مرحلهٔ بعدی مسعود از بی‌اعتنایی بیرون می‌آید و برای کشتن حسنک دلیلی می‌خواهد

«حجتی و عذری باید کشتن این مرد را»

در مرحلهٔ سوم تسلیم حرفهای بوسهل می‌شود و می‌گوید:

«تا درین معنی بیندیشم»

در مرحلهٔ چهارم مسعود به پرس و جو در مورد واقعه می‌پردازد، امّا در طول داستان متوجه می‌شویم که تنها برای خالی نبودن عریضه دیگران را مورد مشورت قرار می‌دهد، بیهقی با استادی تمام و چیدن صحنه‌های مناسب در پشتِ سر هم این فکر را به خواننده القا می‌کند، وقتی خوب دقت کنیم می‌بینیم بعد از پرس و جوهای بسیار و حرفهای صریح و روشن بونصرمشکان دالِ بر بیگناهی حسنک و اذعان امیر بر این نکته که:

«بنده آنچه رفته است بتمامی باز نمود. گفت [مسعود] بدانستم.»

بلافاصله صحنهٔ فرمایشی مصادرهٔ اموال و املاك حسنک را می‌آورد و معلوم می‌کند که با توجه به اذعان صریح امیر بردانستن امر، حکم از قبل صادر شده بوده است. مسعود آنقدر ترسو و دروغگوست که در آخرین صحنه وقتی که حسنک را به پای چوبهٔ دار می‌آورند بر زبان احمد جامه‌دار پیامی به حسنک می‌دهد که

«ترا بفرمان خلیفه بردار می‌کنند، ما برتو رحمت خواستیم کرد امّا امیرالمومنین نبشته است که تو قرمطی شده‌ای و بفرمانِ او بردار می‌کنند. حسنك البته هیچ پاسخ نداد.»

تأکید بیهقی بر پاسخ ندادن حسنك حکم دروغگو بودنِ مسعود را صادر می‌کند. و بدین ترتیب روحیهٔ تاثیرپذیر مسعود را به خوبی نشان داده است ـ مسعود آنقدر متزلزل است که بوسهل تا آخرین لحظه افرادی را که ممکن است برای او نامه بنویسند وشفاعت بکنند که حکم دار زدن حسنك را لغو کنند، به سختی کنترل می‌کند.

«بوسهل نزدیك پدرم آمد نماز خفتن، پدرم گفت: چرا آمده‌ای؟ گفت: نخواهم رفت تا آنگاه که خداوند بخسبد که نباید رُقعتی نویسد بسلطان در بابِ حسنك بشفاعت.»

از مبادی و اصول داستان نویسی بیهقی قرار دادن و چیدن دو یا چند صحنه در پشت سرِ هم در داستان است تا بدینوسیله خواننده به نتیجه گیریِ دلخواهِ خود دست یابد، این کار علاوه بر آن که نویسنده را از درازگویی باز می‌دارد، خواننده را از نظر سیر حوادث متوجه نکاتی می‌کند که شاید صریح گفتن آن نکات به بهای جانِ نویسنده تمام بشود. به این چند سطر توجه کنیم تا ببینیم که بیهقی چه پیامهایی را با مهارت تمام و با کمالِ زیبایی به خواننده می‌رساند:

«آن روز و آن شب تدبیر بردار کردنِ حسنك در پیش گرفتند و دو مرد پیك راست کردند با جامهٔ پیکان که از بغداد آمده‌اند و نامهٔ خلیفه آورده که حسنك قرمطی را بردار باید کرد... چون کارها ساخته آمد، دیگر روز چهارشنبه دو روز مانده از صفر، امیرمسعود برنشست و قصدِ شکار کرد و نشاطِ سه روزه باندیمان و خاصّگان و مطربان و در شهر خلیفهٔ شهر را فرمود داری زدن بر کرانِ مصلای بلخ...»

ببینیم خواننده‌ای که متن را می‌خواند به چه نتایجی می‌رسد:

۱. آن روز و آن شب یعنی سه‌شنبه بیست و هفتم صفر [بیهقی در صفحهٔ قبل بدان اشاره کرده است] نشستند و چگونه کشتن حسنك را طرح‌ریزی کردند و به این نتیجه رسیدند که بهتر است دو مرد پیك را عَلَم کنند تحتِ این عنوان که از بغداد آمده‌اند و نامه‌ای از خلیفه آورده‌اند که حسنك را بردار کنید.

۲. فردای آن روز چهارشنبه دو روز مانده از صفر حکم صادره اجرا می‌شود دو روز مانده از صفر یعنی بیست و هشتم صفر که مصادف است با رحلت پیامبر اکرم (ص)، حالا چرا بیهقی ننوشته ۲۸ صفر و نوشته است دو روز مانده از صفر شاید به این دلیل باشد که برای بیهقی مشکلی را ایجاد می‌کرده است و آن توجه دادنِ غزنویان به همزمان بودنِ این دو واقعه است و اهمیتی که بیهقی برای حسنك قائل بوده است.

۳. در روز رحلتِ پیامبر (ص) امیر مسعود سوار اسب می‌شود با ندیمان و خاصّگان و مطربان به قصد نشاطِ سه روزه. اهمیت موضوع از آن جهت است که غزنویان خود را امیران غازی می‌دانستند، برای پیشبرد اسلام و شکستن بتهای هندوان در ظاهر امر، و در باطن برای غنایم و به قول فردوسی بزرگ:

زیـانِ کسان از پی سـودِ خویش
بجـویند و دین را در آرنـد پیش

و در این راه، چه خونها که نریختند. بیهقی در حقیقت چهـرهٔ واقعی مسعود را بـه خـوبی

نمایان می‌سازد، عوامفریبی غزنویان را و این که آنها به هیچ چیز اعتقاد ندارند.

۴. غزنویان از طرفی مردم را بیگناه می‌کشند، تزویر می‌کنند و عوامفریبی، و روز رحلت پیامبر به عیش و نوش می‌پردازند و از طرف دیگر در نمازگاه شهر بلخ دار می‌زنند تا کافری را از آن بیاویزند در حالی که خود در ماه صفر که در آن خونریزی و جنگ بازداشته شده است دست به هر کاری می‌زنند. ملاحظه می‌کنید که بیهقی با پشت سرِ هم قراردادنِ این دو صحنه چه پیامهایی را در خلالِ داستان به مخاطبین خود می‌رساند.

۵. نتیجهٔ کلی که یک مخاطبِ زیرک از داستان حسنک می‌گیرد این است که حسنک با توجّه به دفاعی که محمود از او می‌کرده است و نیز حرفهای بونصر مشکان در **«ضرورت ستدن خلعت مصری»** سیاستمداری است آگاه که می‌خواهد حداکثر استفاده را از تضادِّ میانِ دو قدرت بزرگ جهانِ اسلامِ آن روز بکند و حالا بی‌مایگانی چون بوسهل می‌خواهند او را قربانی استحکام روابط بین غزنه و بغداد نمایند تا هم خود از شرِ پدریان که حسنک قدرتمندترین آنهاست راحت شوند و هم خلیفه، چرا که به هر حال حکومتِ ضعیف و ناتوان در خراسانِ بزرگ همیشه به نفع خلیفهٔ عباسی بوده است.

بیهقی در داستان حسنک در سه جا صریحاً حسنک را شهید خوانده است. یکی از زبان حسنک در جلسه‌ای که اموالش را مصادره می‌کنند و در حقیقت جلسهٔ دفاعیهٔ حسنک نیز هست:

«اگر امروز اجل رسیده است کس باز نتواند داشت که بردار کُشند یا جز دار که بزرگتر از حسین علی نیم»

و به عبارتی یعنی غزنویان یزیدی‌اند.

دوم وقتی او را به پای چوبهٔ دار می‌برند مورّخ حقیقت گوی ما بی اختیار عنان قلم را از کف می‌دهد و حالِ مردانی را توصیف می‌کند که به معراج می‌روند.

«قرآن خوانان قرآن می‌خواندند، حسنک را فرمودند که جامه بیرون کش وی دست اندر زیر کرد... و برهنه با ازار بایستاد و دستها درهم زده تنی چون سیم سفید و رویی چون صدهزارنگار.»

و سومین بار بر زبانِ مادر جگرآور حسنک که در سوگ فرزند جان سوخته می‌گوید: «بزرگا مردا که این پسرم بود که پادشاهی چون محمود این جهان بدو داد و پادشاهی چون مسعود آن جهان»

این جهان یعنی وزارت و بزرگی و جاه و مقام و آن جهان یعنی بهشت که نصیب شهدا می‌شود.

بیهقی در کلیهٔ ماجراهای داستان حضور خود را اعلام می‌کند و بدین ترتیب به خواننده در مورد واقعی بودن حوادث داستان و سیر وقایع اطمینان خاطر می‌دهد.

«من که بوالفضلم و قومی بیرون طارم به دکانها بودیم نشسته در انتظار حسنک».

«همهٔ خلق بدرد می گریستند، خودی روی پوش آهنی بیاوردند عمداً تنگ.» و آواز دادند که سنگ دهید [بزنید] هیچ کس دست بسنگ نمی‌برد و همه زار زار می گریستند.»

حواسِ این نویسندهٔ توانا و ژرف اندیش بقدری جمع بوده که به تمامی زوایای آشکار و پنهان قضایا توجه داشته است.

او حتی از اسم شغل هم برای رساندن پیام و آگاهانیدن واقعیتهای موجود در بار غزنه استفادهٔ بجا کرده است.

«چون حسنک را از بُست به هرات آوردند بوسهل زوزنی او را به علی رایض چاکر خویش سپرد و رسید بدو از انواع استخفاف آنچه رسید.»

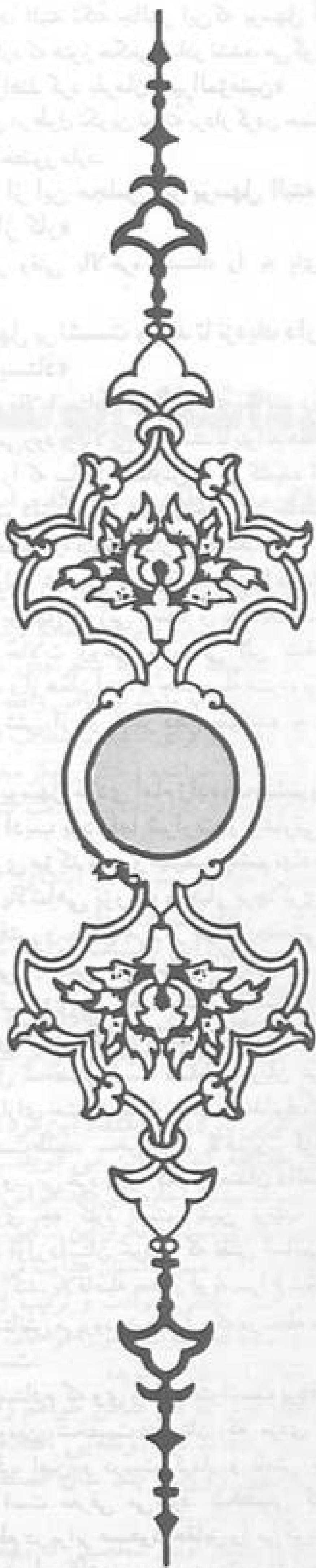
می‌دانیم که رایض یعنی رام کنندهٔ اسب و در قدیم شغل مهمی بوده است. آوردنِ نامِ علی رایض و توجه خواننده به این نکته که وقتی بوسهل او را به فلانِ چاکرِ خویش که نامش علی و شغلش رایض استْ می‌سپارد یعنی حسنک چموش را به دست کسی سپردند که او را رام کنند و حسنک را از اوج عزّت به حضیض حقارت بکشانند.

و بالاخره اینکه داستان حسنک دارای نقطه‌ی آغاز مشخص [از اول داستان و این بوسهل مردی امامزاده و...] دارای نقطهٔ اوج مشخص [حسنک را به پای دار آوردند] و نقطهٔ پایان مشخص است [و حسنک قریب هفت سال بر دار بماند.]

حرفِ آخر اینکه داستان حسنک در حقیقت بیانیه‌ای است تمام عیار علیه غلامانِ بی‌هنری که شهر یاران ایران زمین شده بودند.

در مورد کتاب بیهقی و داستان حسنک گفتنی زیاد است. می‌توان در مورد تطبیق رویدادهای تاریخی و مقایسهٔ آنها با وقایع داستانی که بیهقی در جای جای کتابش بدان پرداخته است، در مورد اطلاعات تاریخی، منابع کسب خبر، جهان بینی نویسنده، خصوصیات نحوی، ذکر جزئیات جامعه شناسی ادبی و... کتابی به حجم تاریخ بیهقی نوشت امّا به راستی چگونه می‌توان باور کرد که هنوز هم بعد از هزارسال ادبیات غنی و پربار ایران زمین نتوانسته است چونان مورخی بزرگ و نویسنده‌ای توانا که از «دهی گمنام بنام حارث آباد» بیهق سربرآورد و با «اندیشهٔ تابنده و زنده و بلند پروازش» حکایتهایی را از تحولات و اتفاقاتی که ناظرش بوده است اینچنان زنده بتصویر کشانید، پدید آورد.

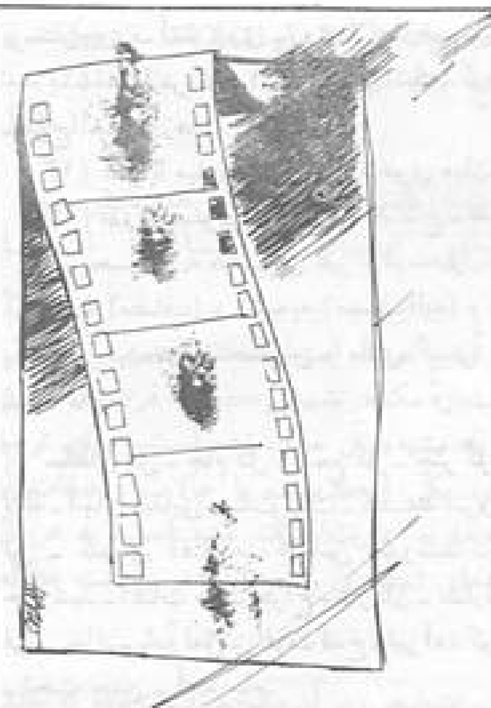
توگویی در سراسر این کتاب در کنارِ این پیرسالخورده و جهان دیده حضور داری و می‌بینی حسنک را که: «پیدا آمد بی بند، جبّه‌ای داشت، حبری رنگ با سیاه می‌زد، خلَق گونه.»



■ مروری بر چند فیلم اکران شده

سینما در فصلی که گذشت

■ پویان ـ د



○ لحاظ اقتصادی

۲۹ فیلم ایرانی اکران اول در شش ماه اول سال ۷۲، در سینماهای تهران، امکان نمایش یافته‌اند، که این رکورد کم سابقه‌ای است. به لحاظ اقتصادی، وضع دو فیلم افعی (محمدرضا اعلامی) و هنرپیشه (محسن مخملباف) که هر یك فروشی قریب به پنجاه میلیون تومان داشته‌اند، به مراتب بهتر از دیگر فیلمهاست. بخصوص که با احتساب هزینهٔ تمام شده این فیلمها که با استفاده از پرداخت سوبسید در سال گذشته، تهیه شده‌اند، هر دو فیلم فقط با اکران اول در تهران، به مرحله سوددهی رسیده‌اند.

از کرخه تا راین «ابراهیم حاتمی کیا»، مریم و می‌تیل (فتحعلی اویسی) و سارا (داریوش مهرجویی) در رده‌های بعدی قرار دارند. با توجه به فیلمهای نوبت اکران در شش ماهه دوّم، پیش‌بینی می‌شود که این فیلمها موقعیت‌شان همچنان حفظ خواهد شد. اما نکته حائز اهمیت در اینجا، بالا رفتن هزینه تولید و قطع سوبسید است که امسال تولید فیلم در نیمه اول سال را با رکود مواجه کرد. چنانچه فیلمهای سال آینده به همین میزان تماشاگر داشته باشند، قطعاً ۹۰ درصد آنها با ضرر مالی روبرو خواهند بود. اگر چه گفته می‌شود که طرح ارائه شده از سوی مسئولان بنیاد فارابی برای بیمه و بازگشت سرمایه می‌تواند راهگشا باشد، اما با یك برآورد ساده از مدت زمان بازگشت هزینه تمام شده، می‌توان نتیجه گرفت که این طرح نمی‌تواند چندان راهگشایی داشته باشد و راکد بودن سرمایه اصلی با توجه به محدودیت‌های بعضاً غیرقابل تعریفِ دامنگیر سینما در ایران در کوتاه مدت، بحران خود را نشان خواهد داد. سال گذشته قطع سوبسید فرهنگی به سینما به این دلیل موجه جلوه کرد که نظارت دولت را بر سینما به حداقل خواهد رساند و امکان راهیابی مصالح تجاری و جذابیت‌های دیگر را بیشتر خواهد کرد. اما نشانه‌های آشکار از مراحل تولید فیلمها و وضع اکران در نیمهٔ اول سال و بازنگری چند فیلم که نمایش جشنواره‌ای داشته‌اند، نشان داد که در عمل هیچ چیز تغییر نکرده و پاشنه همچنان بر همان در می‌چرخد!

□ لحاظ فرهنگی

در میان فیلمهای به نمایش درآمده، پس از زندگی و دیگر هیچ (عباس کیارستمی)، صبح روز بعد (کیومرث پوراحمد) و خون بس (ناصر غلامرضایی)، فیلم موفق سارا؛ که بتازگی نیز جایزه اول جشنواره سن سباستین را مشترکاً برای بهترین فیلم و جایزه بهترین بازیگر نقش اول زن را به خاطر بازی نیکی کریمی در نقش سارا، از آن خود کرده است؛ از فیلمهای قابل اعتنای این دوره است. درامی خانوادگی که فیلمنامه‌ای منسجم و هوشمندانه دارد و با تسلطی حرفه‌ای پرداخت شده است. و از بستر روابط خانوادگی نقبی اساسی به فرهنگ سنتی و تعارضهای آن می‌زند. سارا در پایان چشم‌انداز آگاهیهای زن در جامعه ایرانی را وسعت می‌بخشد.

از کرخه تا راین پنجمین ساخته بلند حاتمی کیا نیز همزمان با سارا اکران شد که با تغییراتی در جدول نمایش همراه بود! فیلم با انتخاب قالبی قراردادی به گفته کارگردانش کوشش می‌کند، مخاطب بیشتری را جذب خود کند که عملاً هم موفق است. اما حاتمی کیا با دو فیلم دیده‌بان و مهاجر جلوه‌های یك سینمای مستقل را بنیاد گذاشت، با شخصیتهایی منحصر بفرد و ارتباط نامتعارف آدمها با یکدیگر و عناصری که اراده‌ای معنوی آنها را هدایت می‌کرد. پیوند میمون جلوه‌های جنگ با ویژگی‌های عمیق حماسه عاشورا، بخصوص در فیلمی چون مهاجر، چنین سینمایی منزه را، دست نیافتنی می‌کند. از کرخه تا راین علی‌رغم آنکه اثرات حاتمی کیای مهاجر را با خود به همراه دارد، اما از فیلمهای مستقل یاد شده، فاصله زیادی گرفته است. فیلمی که جذابیتهای بیرونی‌اش بیشتر به چشم می‌آید. آلمانش، راین‌اش، یوناس‌اش، آن چشم شیشه‌ای آندریاس‌اش و موسیقی پُر سوز و گدازش.

فیلم مطرح دیگر این دوره، هنرپیشه است. با تمام ناشکیبایی‌های کارگردانش و غافلگیری‌های ممتد و پایان ناپذیرش. که بهانه استیصال آدمها را در برابر شرایط دارد، فیلمی به نسبت کم‌جلوه در کارنامه فیلمسازی که می‌تواند با بهره‌گیری از امکانات متناسبش، جبران مافات کند. اگر هنرپیشه براستی داعیه استیضاح شرایط را دارد، فیلم بعدی مخملباف باید این امکان را بدهد که او به سوءتفاهمهای جوراجور پیرامونش پاسخ بگوید.

از این رهگذر به مجسمه (ابراهیم وحیدزاده) هم می‌توان اشاره کرد که فیلم متوسطی است و سایه‌های هجوم (امینی) که می‌ماند برای وقتی دیگر، شاید!

● آشنا

نگفتم بجز باخدایی که هست
از این درد بی انتهایی که هست...
من و کوله بار خلوصی که نیست
شب و اشك و دست دعایی که هست
مرا روح دریایی‌ات برده است
به آبی‌ترین ناکجایی که هست!
برای تو آورده‌ام ای عزیز
دل سادهٔ بی‌ریایی که هست
به دنبال خود می‌کشاند مرا
در این کوچه‌ها رد پایی که هست
از این شهر دیگر باید گذشت
به سوی گل و روشنایی که هست
اگر باشی ای خوب من قانعم
به نانپاره و بوریایی که هست ـ
خجل می‌کند خاك و خورشید را
تو را دست بی‌ادعایی که هست
برایم در این بی‌کسی ها تویی
صمیمی‌ترین آشنایی که هست

● «افسانهٔ عشق»

آئینهٔ دل گرفته گردی که مپرس
از داغ غمت به سینه دردی که مپرس...
عمری که گذشت بی‌فروغ رخ تو
شب بود شب سیاه و سردی که مپرس
افسون نگاه تو و افسانهٔ عشق
بااین دل خسته باخت نردی که مپرس
رفتی تو و فصل سبز امید گذشت
من مانده‌ام و خزان زردی که مپرس
از دردِ فراق مرغ جان راآنقدر
دیوانه و بی‌قرار کردی که مپرس!
باز آی که بی‌نگاهت ای خوبترین
آئینهٔ دل گرفته گردی که مپرس.

● حرف آخر

خون عشقت در رگانم مانده است
عطر نامت در دهانم مانده است
در غم بی‌انتهای رفتنت...
دیدگان خونفشانم مانده است!
در تب تنها شدن من سوختم
آتشی در استخوانم مانده است
فصل سبز آشنایی‌ها گذشت
وسعت زرد خزانم مانده است
ایل شادی از دلم کوچید و رفت
غصّه‌های بی‌کرانم مانده است
اطلسیها، یاسها، پژمرده‌اند...
ریشه‌های شوکرانم مانده است
مثل بغض مرغ عشقی در قفس
حسرتی در عمق جانم مانده است
در همه ذرّات جسم خسته‌ام!
یاد یار مهربانم مانده است
آه در قلب غریب و کوچکم
داغ تو داغ گرانم مانده است
رفتی اما بر ضریح پاك عشق
دستهای ناتوانم مانده است!
شعر هم درد مرا درمان نکرد
حرف آخر بر زبانم مانده است

● فاطمه سالاروند ـ چهارم تجربی، ازنا (لرستان)

اضافهٔ هنری

■ محب‌الله پرچمی - چالوس

بیشتر تشبیه‌های بلیغ یا صریح در دانش بیان برابر اضافه تشبیهی در دستور زبان و همچنین بیشتر استعاره‌های مکنیه برابر اضافه استعاری است و چون اضافهٔ اقترانی که ارزش هنری ندارد، به دلیل همگونی با اضافهٔ استعاری تقارن دارد، در این مقاله به بررسی این سه نوع اضافه به‌طور گسترده با مثالهای فراوان و دسته‌بندی‌های جدید می‌پردازیم.

اضافهٔ تشبیهی: اضافه‌ایست که مشبهٌ‌به، به مشبه یا برعکس اضافه شده باشد. یعنی یکی مضاف و آن دیگری مضاف‌الیه است. البته در اکثر قریب به اتفاق اضافه‌های تشبیهی مضاف مشبه‌به و مضاف‌الیه مشبه است. مانند: قامت صنوبر- صنوبر قامت- گنج معرفت، کیمیای سعادت. برای تشخیص مشبه از مشبه‌به، یادکردنی است که مشبه‌به در وجه مشبه قوی‌تر از مشبه است. اضافه‌های تشبیهی را می‌توان به پنج دسته تقسیم کرد:

۱ـ محسوس به محسوس ـ اندام محبوب، که در آن مشبه (مضاف) و گاهی مشبه‌به (مضاف‌الیه) یکی از اندام یار و مشبه‌به یا (مضاف‌الیه) و گاهی مضاف (مشبه) پدیده‌ای زیباشناختی، ادعایی و مبالغه‌آمیز شبیه به آن است. سخنوران برای هریک از اندام و اجزای یار تشبیهات زیبایی ساخته و پرداخته‌اند که عمده‌ترین آنها رادر اینجا فراهم آورده‌ام.

۱) زلف: زلف کمند ـ زلف سنبل ـ زلف بنفشه ـ زلف چتر یا چتر زلف ـ گیسوی کمند و گاهی...

محسوس به معقول: زلف هاروت ـ زلف کفر ـ زلف شب.

۲) جبین یا پیشانی: ماه جبین ـ خورشید پیشانی ـ پیشانی آفتاب.

۳) ابرو: ابروی کمان یا کمان ابرو ـ هلال ابرو ـ محراب ابرو ـ کمانخانهٔ ابرو ـ ماه ابرو ـ طغرای ابرو ـ شمشیر ابرو.

۴) مژگان: تیر مژگان ـ خنجر مژگان ـ تیغ مژگان ـ ناوك مژگان.

۵) چشم: نرگس چشم ـ بادام چشم ـ ابلق چشم ـ کارگاه چشم (یا دیده) ـ چراغ چشم ـ ابر چشم.

۶) بینی: بینی قلمی ـ بینی عقابی ـ طوطی بینی ـ بینی کوفته‌ای. که بعضی از مشبه‌به‌ها صفت‌اند.

۷) لب: لب یاقوت ـ لب لعل ـ لب مرجان ـ لب عناب ـ لب غنچه ـ لب شکر یا شکرلب ـ قند لب.

۸) دهن: دهن غنچه یا غنچه دهن ـ دهن گل ـ نمکدان دهن ـ شکوفه دهن ـ پستهٔ دهن.

۹) دندان: مروارید دندان یا دندان مروارید ـ صدف دندان ـ گوهر دندان.

۱۰) زنخدان: سیب زنخدان ـ چاه زنخدان.

۱۱) گردن: بلور گردن ـ گردن عاج.

۱۲) روی: روی ماه ـ روی گل ـ روی ارغوان ـ بوستان‌روی ـ آتش‌روی ـ روی لاله ـ خورشیدروی.

۱۳) اشك: مروارید اشك ـ باران اشك ـ گوهر اشك ـ موج اشك ـ زهاب اشك.

۱۴) کمر یا میان: زنبور میان ـ موی میان.

۱۵) قد: قد صنوبر ـ قد سرو ـ قد کاج ـ قد کمان.

۲ـ محسوس به محسوس غیراندام محبوب ـ که در آن مشبه (مضاف) و مشبه‌به (مضاف‌الیه) و هرکدام یکی از پدیده‌های محسوس و مادی گسترهٔ طبیعت است مانند:

سلطان گل ـ جام گل ـ شمع گل ـ چتر گل ـ تنور لاله ـ اجاق شقایق ـ بنات نبات ـ گلدسته سرو ـ قفس تن ـ کندوی آفتاب ـ الماس خورشید ـ چشمه خورشید ـ آفتاب می ـ چراغ ستارگان ـ ستارهٔ برف ـ فرش خاك ـ بادهٔ لعل ـ یاقوت قدح ـ تیر آه ـ گوی فلك ـ تخت چمن ـ آینه جام.

۳ـ معقول به معقول ـ که در آن مضاف و مضاف الیه هر دو معقول و غیرمادی هستند. مانند: دیو نفس ـ نفس شیطان ـ سیمرغ روح ـ مصر عزت ـ سیمرغ همت ـ همای نصرت ـ همای سعادت ـ کیمیای سعادت ـ اکسیر مراد ـ فرشتهٔ اقبال ـ اهریمن اندیشه ـ عفریت مرگ ـ دوزخ وهم.

۴ـ محسوس به معقول ـ که مضاف محسوس و مادی و مضاف‌الیه معقول و معنوی است و گاهی برعکس، معقول به محسوس است که بیشتر تشبیهات بلیغ از این نوع می‌باشد که در اینجا نمونه‌هایی از آن درج می‌شود:

چشمهٔ عشق ـ گنج عشق ـ بیابان عشق ـ استاد عشق ـ خرابات عشق ـ کیمیای عشق ـ گلشن عشق ـ دولت عشق ـ اقلیم عشق ـ آتش عشق ـ مرغ دل ـ مرغ وصل ـ مرغ روح ـ گردونهٔ زمان ـ شمع خرد ـ مجمر دل ـ باد فتنه ـ باران رحمت ـ اختر دانش ـ درخت دوستی ـ درخت آرزو ـ نهال دشمنی ـ خرقه تزویر ـ سیل فنا ـ پیك صبا ـ حدیقه معانی ـ کبوتران خاطره ـ کان مروت ـ کاروان ترقی ـ گنج مراد ـ توسن خیال ـ آفتاب تغزل ـ اقلیم سخن ـ مفتاح دعا ـ دفتر دانش ـ شاهین اجل ـ باغ عرفان ـ کوکب هدایت ـ کاروان معرفت ـ طوفان بلا ـ کشتی عمر ـ مس وجود ـ رخش همت ـ مریم معانی ـ باغ امید ـ مسند قناعت.

۵ـ «حس آمیزی» ـ بیشتر تشبیهات ادب فارسی به صورت قالبی و کلیشه‌ای درآمده است، به ویژه تشبیهات محسوس به محسوس، اندام محبوب. به عنوان مثال: در ادبیات ما، بادام و نرگس مشبه‌به چشم و سرو و کاج مشبه‌به قد و ماه و خورشید مشبه‌به رخسار است.

لذا شاعران ادب فارسی در وقوع سبك هندی و حتی بیشتر از آن به فکر راه چاره و ساختن تشبیهات و نمادهای جدید افتادند تا وسعت واژگان دنیای شعر را گسترهٔ بیشتری بخشند و با این دستاویز، تصویرهای شعری تازه‌ای بیافرینند.

یکی از این شگردها مقوله‌ایست که به «حس‌آمیزی» موسوم است. منظور از حس‌آمیزی، ترکیب حس‌ها با یکدیگر برای خلق تصویرهای بدیع و خیال‌انگیز است. مانند: بوی شیرین ـ که درآمیختگی حس بویایی با چشایی است. یا غزل تلخ. که ترکیب حس شنوایی و چشایی است. و در این ابیات:

نه بوی مهر می‌شنویم از تو ای عجب
نه روی آنکه مهر دگر کس بپروریم
(سعدی)

قیامت می‌کنی سعدی بدین شیرین سخن گویی
مسلم نیست طوطی را در ایامت شکرخایی
(سعدی)

این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد
اجر صبریست کزان شاخ نباتم دادند.
(حافظ)

کی شعر ترانگیزد خاطر که حزین باشد
یك نکته در این معنی گفتیم و همین باشد
(حافظ)

چنانکه دیده شد حس آمیزی از ترکیب دو یا چند حس با هم به دست می‌آید حال باید دید که از ترکیب این حس‌ها چند حس دیگر به دست می‌آید.

به جدول زیر توجه فرمایید:

۱ ـ بینایی	× چشایی	= چشایی	× بینایی	← قیافه بانمك	ـ نوشید چشمان
۲ ـ بینایی	× بویایی	= بویایی	× بینایی	← روشنی بوی وصل	ـ بوی شفاف
۳ ـ بینایی	× شنوایی	= شنوایی	× بینایی	← حوض موسیقی	ـ آواز شقایق
۴ ـ بینایی	× بساوایی	= بساوایی	× بینایی	← تهش پنجره	ـ پوست شب
۵ ـ چشایی	× بویایی	= بویایی	× چشایی	← شیرینی بوی عید	ـ بوی شیرین
۶ ـ چشایی	× شنوایی	= شنوایی	× چشایی	← تلخی کلام	ـ غزل تلخ
۷ ـ چشایی	× بساوایی	= بساوایی	× چشایی	← تلخی جدایی	ـ شهدوصال
۸ ـ بویایی	× شنوایی	= شنوایی	× بویایی	← بوی شنیدن	ـ آواز مشك
۹ ـ بویایی	× بساوایی	= بساوایی	× بویایی	← بوی داغ	ـ داغی رایحه
۱۰ ـ بساوایی	× شنوایی	= شنوایی	× بساوایی	← وزش ظلمت	ـ صدای شب

و یا ترکیب چند حس با هم مانند شعر آزاد زیر که ترکیب سه حس بویایی ـ بینایی و حس لامسه با هم است.

در غروبی تردو شیرین بوی شفاف محبت همه جا روشن بود.

و اما اضافه‌های حس‌آمیزی:

عقل سرخ ـ فریاد سرخ ـ وزن خواب ـ رنگ گریه ـ بوی خواب ـ بوی خیانت ـ جاده‌های خواب ـ تخت خیال ـ ارتفاع گریه ـ ترنم تصویر ـ شایان ذکر است که در شعر آزاد، حس آمیزی یکی از ویژگیهای سمبولیسم و اصول بارز آن است و این مشخصه در شعر «سهراب سپهری» بویژه در «ما و هیچ نگاه» بیشتر است مانند ترکیبات زیر:

طلوع ترس ـ تهش پنجره ـ ترس شفاف ـ دایره سبز ـ حجم سبز ـ دقایق خوشبو ـ طنین گل ـ وزن طراوت ـ چراغ لذت ـ سکوت خواهش ـ صدای تنهایی ـ صدای ظلمت ـ وزن سحر ـ موسیقی روییدن ـ سکوت

سبز - حوض موسیقی - پیچ کلام - حوض نقاشی - آواز شقایق و...

یا ترکیب حس‌های ظاهری و باطنی مانند: طلوع ترس - ترس شفاف - وزن خواب. و یا ترکیب سه حس با هم: بوی شفاف محبت.

اضافه استعاری یا استعاره مکنیه اضافی: سخن سنجان پیشین، از رشید وطواط تا معاصران در مقابل استعاره مصرحه، استعاره دیگری قرینه سازی کرده‌اند که استعاره مکنیه یا استعارهٔ کنایی نامیده می‌شود. بعضی از ادیبان معاصر چنین استعاره‌ای را ناهنجار و ساختگی قلمداد می‌کنند. به طوری که حتی گاهی آنرا استعاره نشمرده‌اند و برای آن ارزش زیباشناختی قائل نیستند اما بدیهی است که گذشتگان چندان به خطا نرفته‌اند بلکه مساله را بخوبی روشن نکرده‌اند، زیرا استعاره به معنی به عاریت گرفتن است و در استعاره مکنیه به هر صورت مقوله عاریت گرفتن وجود دارد. چون:

۱ - یا... مشبه بار معنایی مشبه به را مانند استعاره مصرحه - البته برعکس - به عاریت گرفته و جانشین آن شده است، یعنی مانند استعاره مصرحه از دل تشبیه برآمده و حتی قابل تأویل به تشبیه است مانند: (بند زمانه - بند دانشمند زمانه) - (نقش زمانه - نقش نقاش زمانه) - (قلم تقدیر - قلم دبیر تقدیر) - (نقاب گل - نقاب روی گل) - (تیر قضا - تیر تیرانداز قضا) - (صفحه تاریخ - صفحه کتاب تاریخ) - و...

چنانکه ملاحظه می‌شود در تمام استعاره‌های بالا مشبه محذوف انسان است یعنی استعاره مکنیه از نوع تشخیص Personification است و هم قابل تأویل به تشبیه می‌باشد اما استاد گرانقدر آقای دکتر شمیسا در کتاب درسی ارزنده بیان خود نوشته‌اند که: «اضافه استعاری اگر از نوع انسانواره نباشد از دو جزء به سه جزء قابل تعبیر است. مانند: چنگال مرگ - چنگال گرگ مرگ.[۱] و در صورتی که اضافه از نوع انسانواره‌ای باشد نمی‌توان آن را به سه جزء تأویل کرد مثل: دست روزگار، که نمی‌توان گفت دست انسان روزگار. هرچند مراد این است: دست روزگاری که مانند انسان است.[۲]» اما چنانکه دیدیم در نوع انسانواره و تشخیص نیز استعاره مکنیه قابل تأویل به تشبیه است زیرا تشابه زمانه، به دانشمند یا نقاش، یا تشابه تقدیر، به نویسنده و تاریخ به کتاب، کمتر از تشابه گرگ به مرگ در ترکیب چنگال مرگ، یا دانایی به درخت در ترکیب سایه دانایی و بلاغت به طوطی در ترکیب منقار بلاغت یا مواظبت به درخت در ترکیب شاخ مواظبت نیست.

۲ - و یا... اگر قابل تأویل به تشبیه نباشد در این صورت باید گفت: تشبیه در ذهن سخنور، ادعایی و فرضی است، یعنی مضاف یکی از ملایمات یا لوازم مشبه به ادعایی است که مضاف الیه (مشبه) با حذف مشبه به آنرا به عاریت گرفته است، چنانکه بیشتر خود تشبیهات نیز ادعایی و همراه با مبالغه است و سخنوران بزرگ گفته‌اند:

دور جنیبت کش فرمان توست
سُفت فلک غاشیه گردان توست
(نظامی)

بیخ مداومت را روزی شجر بروید
شاخ مواظبت را روزی ثمر بباشد
(سعدی)

آب حیوانش زمنقار بلاغت می‌چکد
زاغ کلک من بنامیزد چه عالی مشرب است
(حافظ)

تا بجایی رسد که می‌نرسد
پای اوهام و پایهٔ افکار
(هاتف)

به هر تقدیر تعریف استعاره مکنیه چنین می‌شود:

استعارهٔ مکنیه: تشبیهی معقول یا فرضی و ادعایی است که مشبه به آن حذف شده است و برای توجیه استعاره یکی از ملایمات یا حالات و صفات آن (مشبه‌به) به عاریت گرفته شده است. به هرحال اضافه‌های استعاری را می‌توان در دو دسته مطالعه کرد:

۱ - تشخیص: در آن مشبه به انسان بوده که حذف گردیده است و مضاف یکی از اندام و حالات مشبه به و مضاف‌الیه مشبه آن است که در اینجا براساس اندامهای بدن انسان دسته بندی می‌شود.

دست: دست تقدیر - دست روزگار - دستِ اجل - دست غیب.

پا: پای عقل - پای دل - پای فهم - پای نسیم.

چشم: چشم روزگار - چشم فلک - چشم خورشید - چشم چرخ.

گوش: گوش زمان - گوش فلک - گوش باطن - گوش جان - گوش دل.

روی: روی سخن - روی دل - روی جان - روی سعادت - روی ظفر - روی همت - روی سرنوشت.

دل: دل کوه - دل آسمان - دل زمین - دل آفتاب - دل تاریخ - دل شب.

یا: زبان قلم - زبان گل - قلم بخت - رگ جان - خون خورشید - خنده برق.

۲ - غیرتشخیص که در آن مشبه به انسان نیست، مانند:

زمام مراد - عنان سخن - منقار بلاغت - چنگ قضا - زمام حرکت، که مشبه آنها حیوان است. یا اضافه‌های استعاری زیر که پدیده‌های دیگر است. مانند:

صفحهٔ روزگار - کنج قناعت - بام سعادت - شاخسار قناعت - بیخ وجود - بام دماغ - سایه دوست - دیوار فراغت - قبضهٔ عناد - شاخهٔ ایمان و...

اضافه اقترانی: اضافه‌ای که در آن مضاف یکی از اندام انسان و مضاف‌الیه یکی از سرشتهای باطنی بشر است. یعنی مضاف حسی و مضاف الیه عقلی است و در تفاوت آن با اضافه استعاری به طور خلاصه باید گفت:

۱ - اضافه استعاری از دل تشبیه برآمده است و ارزش هنری دارد مانند: دست اجل - گوش فلک - چشم روزگار - زبان گل. در حالیکه اضافه اقترانی در حوزهٔ دستور زبان مطرح می‌شود و ارزش زیباشناسی ندارد. مانند: دست ادب - گوش هوش - چشم خود - زبان فصاحت.

۲ - در اضافه استعاری بیشتر مضاف‌الیه از پدیده‌های ظاهری و طبیعی است ولی در اضافه اقترانی مضاف‌الیه بیشتر باطنی‌از کیفیات و سرشتهای عقلانی بشر است یعنی در اضافه استعاری مضاف‌الیه بیشتر «اسم ذات» و در اضافه اقترانی مضاف‌الیه بیشتر «اسم معنی» است چنانکه در مثالهای بالا دیدیم.

۳ - در اضافه استعاری بار معنایی ترکیب بر مضاف‌الیه استوار است در حالیکه در اضافه اقترانی پایهٔ اصلی مضاف است. فلک به نالهٔ من نیست آشنا. یا چشم نگر پدر را. و برای تشخیص آسان و سریع این دو اضافه، لازم به تذکر است که اگر در شناخت اضافه اقترانی و استعاری دچار تردید شدیم، بین مضاف و مضاف‌الیه کلمه (به همراه) یا (برای) یا (به خاطر) یا (به نشانه) را قرار میدهیم، اگر دارای معنای درستی باشد، اضافه اقترانی واگرنه، اضافه استعاری است مانند: دست به نشانه ادب، گوش برای هوش، چشم به همراه خرد، زبان به خاطر فصاحت. می‌بینیم که معنای ترکیب درست است، پس اضافه‌ها، اقترانی هستند. ولی در اضافه‌های دست به نشانهٔ اجل، گوش برای فلک، چشم به همراه روزگار، زبان به خاطر گل، ترکیبها معنای درستی ندارند - بنابراین استعاری‌اند. مثالهای اضافه اقترانی زیر را مانند اضافه استعاری براساس تک تک اندامهای بدن دسته بندی می‌کنیم:

سر: سربندگی - سرتعظیم - سرتسلیم - سرتکریم - سر اطاعت.

چشم: چشم امید - چشم دوستی - چشم حقارت - چشم عنایت - چشم حقیقت - چشم خودپسندی.

دست: دست تطاول - دست نیاز - دست محبت - دست نوازش - دست نیایش.

پا: پای ارادت - پای استقامت - پای دولت - پای سلامت - پای ثبات - پای دوستی.

گوش: گوش هوش - گوش دل - گوش رغبت - گوش خود - گوش دعا.

زبان: زبان سرزنش - زبان ندامت.

کمر: کمر همت - کمر خدمت.

دندان: دندان طمع - دندان نیاز.

زانو: زانوی تفکر - زانوی غم.

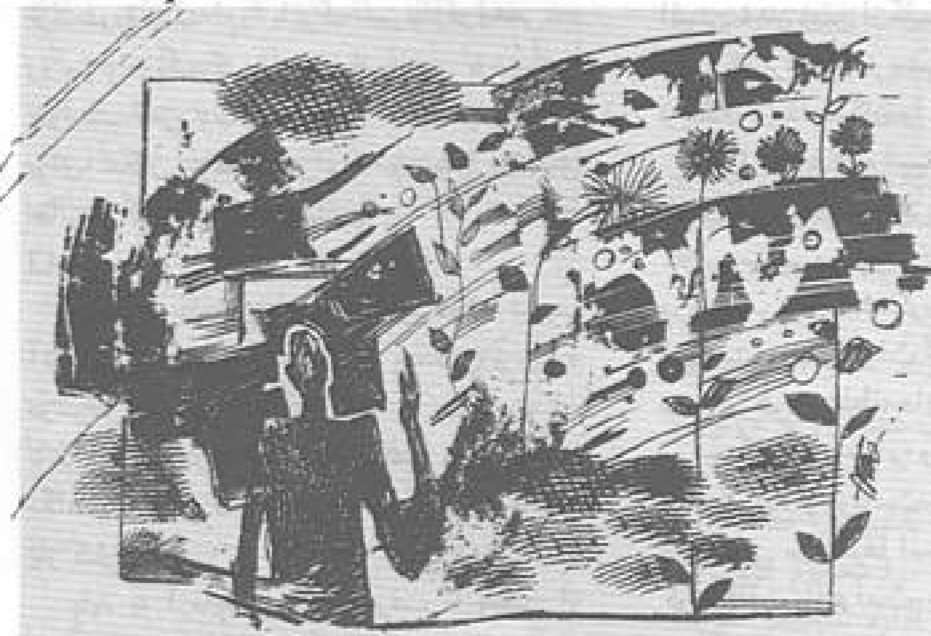
پشت: پشت طاقت - پشت استقامت.

چنانکه در مثالهای بالا مشاهده شد مضاف این اضافه‌ها یکی از اندامهای بدن انسان است ولی گاهی در اضافه‌های اقترانی مضاف از اندامهای انسان نیست مانند:

زمین خدمت - آستان ادب - نقاب شرم و... نکته آخر اینکه بعضی از محققان اضافه اقترانی را در ردیف اضافه‌های مستقل به حساب نیاورده اند و آنها را نیز از اضافه‌های استعاری می‌دانند، مانند: استاد دکتر خلیل خطیب رهبر که در شرح گلستان و... اضافه‌های اقترانی را از استعاره مکنیه دانسته‌اند، مانند: دست انابت[۳] یا دست تطاول[۴] و دست تعدی[۵] و پای تغابن[۶] اما چنانکه دیدیم اضافهٔ اقترانی تفاوت اشکار و روشنی با اضافه استعاری دارد و در حوزهٔ بیان مطرح نمی‌شود ولی به دلیل همگونی با اضافه استعاری در کنار اضافه‌های هنری دیگر مطرح شد.

ملاحظات:

۱ - بیان دکتر شمیسا انتشارات فردوس چاپ اول ۱۳۷۰ صفحه ۱۵۷
۲ - همان صفحه ۱۵۸
۳ - شرح گلستان دکتر خلیل خطیب رهبر انتشارات صفی علیشاه چاپ چهارم صفحه ۹ شماره ۳
۴ - همان صفحه ۳ شماره ۱۱
۵ - همان صفحه ۳۰۰ شماره ۹
۶ - همان صفحه ۵۷۸ شماره ۱



زادگاه زنبق

■ احمد عزیزی

داشتیم در راههای ناشناخته ای قدم می زدیم. از جزیره ای که به بهنای جهان بود و در آن پریان و ماهیها همسایه بودند و آبها و اسطوره ها به میهمانی یکدیگر می رفتند. یك کشور غرق شکوفه در دلتای جهان، در صدای استوایی عشق و مناظر ماوراء طبیعی قشنگ و چشم اندازهای ابری و چراگاههای بی پایان و پروانه های کولی و طوطیان شاعر و زنان بت و مردان زائر و سرمه های هزاره پیش از میلاد، مژگان و تالارهای اتیغ و بانوان بلندقامتی در چمن نقاشی، زیبائی پردهٔ صبح کودکی رنگ روغن لیموها، آب و رنگ شکوفه ها، هاشور مژگان ها، خط شکسته دل عاشقان، نستعلیق ابروی یار، مینیاتور گوشواره های جاویدانش، چه نقاشیهای گمشدهٔ خوبی، من انها را در سفر قندهای فراق خریدم، از یك بازار چشم دختران چینی، مرکب چین زلفشان را گرفتم و به دوات دلم ریختم بعد با پر سیمرغ بر پوست آهو برای روزنامهٔ واشنگتن تایمز نوشتم:

مرگ بر کشندگان قاصدکها، مرگ بر پروانه های بی ارادهٔ چمن میراژ، مرگ بر قاتلان سنجاقکهای حلبچه. من با لطافت دستهای دوستم به گونهٔ سیاه کامپیوترها سیلی می زنم. من با شعرهایم گورباچف را محاکمه می کنم بخاطر دختران گرجی که جسمشان گدایی می کنند. من با طرفداران حقوق بشر مخالفم، زیرا می خواهند کلاشینکف ها را از زنان بیوه فلسطین بگیرند و به صرب های چاق و کرواتهای کراواتی بدهند. من می دانم در چین چه خبر است. آنجا بمب ویدئو کار گذاشته اند برای منفجر کردن مقبرهٔ چنگیز. آنها می خواهند «دالائی لاما» را هیپی کنند. آنها می خواهند تنها صادر کنندهٔ خوشبختی به جهان باشند و می خواهند نرخ نیاز جهانیان، با ارزناز آنان تعیین شود. آنها خبرگزاری مهیبی هستند. می دانند زنهای ما، ماهی چند قرص دیازپام احتیاج دارند. آنها نبض سوزان نسل ما را گرفتند و نسل ما در هر ثانیه صد و چهل بار حمام سونا می گیرد و صد و چهل بار مجلس سنا را تقدیس می کند. ما باید چشمهایمان را ببندیم و صدور فرشها و ایمانهایمان را ببینیم. ما می خواهیم به بچه های بیافرابنکه بفروشیم، ما می خواهیم برای اصلاح بشر معاصر تیغ ناست تولید کنیم ما می خواهیم صنعت بیگانهٔ جدید را با هنر قدیمی اندوهمان قاطی کنیم. به خاطر همین است که وقتی سوار هواپیما می شویم می گوئیم: ای ساربان آهسته تر بخوان به خاطر همین است که پشت بنز قصیدهٔ خاقانی می خوانیم و صله می دهیم به شاعری که قلمبه تر برای پاچه هخامنشیان شعر بگوید.

□

باید برای بال پروانه ها درصف سوختن بایستیم. باید برای تماشای سوختن آوازها کف بزنیم. باید از شکنجهٔ لرزهٔ حنجره لذت ببریم باید خودکشی خواننده ای در ادای نازك تحریری، در دوست داشتن ابراز احساسات آغاز کنیم. مثل جمجمه ها، مثل گلسرخها، مثل کوران، دلبر را توصیف کنیم. باید همه چیز را یکبار شست و بر بام حافظه آویزان کرد. باید آرشیو آه داشت. باید دفترچه خاطرات شبانهٔ نگاه نوشت. باید پروانه شعر را صید کرد و در تور اشکها چکاند. باید موسیقی را مزه مزه کرد و اندوه را چشید. سازِ تنها، عاشقی دورافتاده است، باید مطرب به فن نی قلیان آتش را به صدا درآورد. باید سازهای مؤنثی را که مثل کمانچه شیون می کنند، کمانچه، که مثل زنی معشوق مرده می موید، دعوت کنیم از سازهای مذکر، دفهای لوطی منش و تارهای بی خیال کله کیکاووس جدا کرد. خواننده بنشیند و به نوبت سازها را بنوازد، نی را ببوسد، بنفش را به آغوش سه تار بکشد نوزاد تنبك را بغل کند، کمان گلایهٔ کمانچه را بکشد، تنبور را به ارضاء عارفانهٔ سماور برساند. سنتور رامست در چهارراه چهارگاه بگذارد و نواکتان در حجاز اشتیاق خود، از گذر بابا همایون رد شود.

یك تنبورکش ماهر، یك کمانچه کشِ بیرحم که شاهرگ عاطفه ها را می زند، یك دف زن دیوانه که خانقاهی رابه خون تبدیل می کند، یك سه تار سوزان که پنبه حلاج را می زند و ان الحق رادر بالاترین اُکتاو و بازار آواز بیاورد. آواز، این کلاه مخملی خون، این لات با معرفت، این جوانمرد عاشق که ما را به استکان چشم یار وشراب لبهای دوست دعوت می کند.

دم همهٔ قناریها گرم، جگر همهٔ بلبلها سوخته، دست همهٔ دردها درد نکند، برروی این زخمه های زخمی، در نی، در کوهستان نی زمستان سوز ابدی باشد. الهی تا ابر همه تارها بلرزد و همهٔ چنگها به گیسوی یار برسد. خداوند این نغمه های مستانه و این نیایش های عاشقانهٔ ما را قبول کند.

□

ای کاش در کنار کاجهای دامنهٔ دامنت بودم. در میان گلهای پیراهنت، دنبال پروانهٔ عطرها می دویدم. ای کاش می توانستم در رودخانهٔ گیسوان تو غرق می شدم و جسد تحیر مرا در ساحل سبز سرمه پیدا می کردند. ای کاش نامه ای را با پر سیمرغی سربریده و با خون گل سرخ می نوشتم برای شرح شعرهای شرحه شرحه شده ام. ای کاش کوچه ای بودم نزدیك کودکیت، نزدیك دبستان تکلمت، نزدیك گل فروشی نبض نازت و مغازهٔ لبخندت که پر از اجناس معصوم محبت است. ای کاش آنقدر بزرگ می شدم که از شانه ات بالا می رفتم و به گیسوان بلندت، میوه های جزیرهٔ زیبائی دست می زدم. ای کاش می توانستم از احساسات سرگردانم عکس بردارم و سوختنهایم را برایت بسرایم. ای کاش می توانستم مثل چشمهای تو اشیاء جهان را شاعرانه می دیدم و با دستهایم همه لمس شدنیها را تقدیس می بخشیدم.

آیا می توانم روزی بر ناتوانی پیروز شوم و دستهایم را به درای گم شدهٔ گیسوانت می رساندم؟!

□

الان کجایی تنهایی هستی ای محبوب من؟ الان زیر باران کلام خاطر یکریز ایستاده ای و به بنفشهٔ زودگذر بهار لبخند می اندیشی.

امشب مثل پائیز در خیابانهای خلوت اندیشه ام، راه افتاده ام و به کبریای از دست رفتهٔ کاجها می اندیشم. به یاد بازوان تنهایی. تو که از زادگاه گل سرخ از گاهوارهٔ گلهای محبت و تنوی نی نی نوازشها دور افتاده است.

عصر می‌خواستم بوسه‌ام را با آئینه تقسیم کنم یا با یك گل محزون زرد تعارف کنم اما از خواب سرمه‌های مست تو خجالت کشیدم و ناگهان تصمیم گرفتم خودم را برای چند ساعت دررودخانهٔ شراب غرق کنم. لحظاتی که تو نیستی باران و شکوفه معنا ندارد و من در واژه‌نامه خاطراتم به دنبال لفظ‌های زیبا و سخنان موجز، سخنان ساده، سخنان شرمناك صمیمی ترا با میلیاردها زبان ناشناختهٔ تلفظ کرده‌ام و هنوز نام تو در بالاترین بلندای تکلم ایستاده است و دست پریشان نیاز ترا به سوی زلفهای بی‌پایان و ابدیش فرا می‌خواند. نظم نوازش در پادگان پرستش، رژه در مژگان‌های یار، با پوتینهائیکه از سیاهی سرمه برق می‌زند. زیر پرچم قامت تو و خدمت سربازی شمع، ما و خودسوزی پروانه‌ها رفتم. من از سربازی شمع فرار کردم و اکنون خدمتم را زیر پرهای سبز سنجاقك می‌گذرانم، اما باید روزی چند لیتر خونم را به باك بی‌باکیم بریزم برای گذشتن از خیابانهای پر از سد معبر سلامتها. باید خط‌شکن خوبان شوم، تکخال باز لبها، رند دلبران، سینه سوختهٔ عاشقان، کباده‌کش گود طرب، مرتاض عظیم تنهائی، استاد بد بدیل نادانی، علامهٔ جهالت، پروفسور حیران، حکیم گریان، شاعری که نمی‌تواند برای سرماخوردگی‌اش احوالپرسی بنویسد، یا دو کلمه کاغذ برای عریضهٔ تنهائیش به صندوق جمعیت بیندازد.

خودم را ولو کردم توی ولایت، تلپ تجلّی شدم، شش‌دانگ شرابم. کره لازم زیبائیم، مُرفینی محبتم، رنگی تخیل یادم، قرصی ماه و مالاریازدهٔ برکه‌ها و بیشه‌هایم، طاعون تواضع دارم و بهار زیبائیم را با روسری خزان می‌پوشانم نمی‌خواهم بادامها مرا چشم بزنند. نمی‌خواهم لیموها، دستمالهای بلوغم را قایم کنند. نمی‌خواهم برگردم به قایم‌موشك چراغهای موشی در شبهای تاریك و وحشت‌انگیز لولوها درشبهای تاریك کابوس شیرخشك و مادر مهربان گرسنگی مرا بادبزن می‌زدند و من باد به مرد می‌شدم و من از ویتامین وحشت و از کالری کهولت و از انرژی شعر روشن شدم. مثل سیگار تفکری روشن شدم مثل چراغ قوهٔ تنهائی که اختلال حواس دارد...

ذهنیتم را، برق زد، من چند عکس زیبا از تحیر خودم گرفتم، چند فتوکپی قشنگ از خط و خالم گرفتم، رونوشت اشکم را فرستادم برای ادارهٔ فراق، شناسنامهٔ شعرم را، دفترچهٔ بسیج شاعرانه‌ام را، عقدنامهٔ جدائیم را، مهریه بی‌مهریم را، نفقهٔ عزلتم را، بدهی‌هایی که به لحظات ناب شاعرانه دارم. همه حسابهای روحانیم را تصفیه کردم. پس‌انداز شرابم را ریختم، اندوختهٔ اشکم را نصف قیمت نگاه آب کردم، فرش اشرافیم را فروختم و گلیم سوختهٔ گلها را توی کف دست گدای منتظر خانه‌ام گذاشتم. سعی کردم سقف ترك خوردهٔ سینه‌ام را با برگ سبز نیلوفر وهمی،... روحم را رنگ کنم و بچسبانم روی پوشهٔ تنم. خواستم کمی دنبال غریزه‌ام اسب‌سواری کنم برای شکار سرمه‌ای برای خم شدن درمقابل خالی و گذاشتن نماز برنازی.

□

میکروب فلسفی باعث می‌شود دیوانه شوید. آنوقت ناچار هر روز به حیاط پرستش بروید و درحوض تنهائی پاشویه کنید تا تب معرفتتان پائین بیاید و درجهٔ دردتان مشخص شود و نبض نگاهتان وطپش قناری قلبتان از دور توسط مژگان یار کنترل شود.

باید به آزمایشگاه عشق رفت تا بعضی از بافتهای تن انسان را که ممکن است حامل سرطان قشنگ تنهایی است بردارند و به جنازه جمعیت پیوند بزنند. بعضی از بافتهای اندام عاشقانه ممکن است فاسد شود. نقاط فسادپذیر آدمی در آزمایشگاه ابدی عشق مشخص می‌شود.

□

داروخانهٔ درد پر از دواهای گوناگون:

گل ضد تب، درخت دلهره، گیاه تخیل، سرم سرمه، سوزن مژگان، آمپول آه برای رگ پنهان آینه، مست ملکوت، برانکاردهای خون آلود و میوه‌های قطعه قطعه شده، گاهی ممکن است چاك دل آدم را طوری بدوزند که تا آخر عمر شعله شکایت پایین بیاید و دیگر سماور سینه قل قل نکند. گاهی هم ممکن است جای آپاندیس توی قلبت را برای همیشه بردارند یا تیغ جراحیشان بیخ گوش جگرت جا بماند یا نقاط هوس انگیزت ضد عفونی نشود، تو در عنفوان عشق بمیری بر اثر یك شوك شبنم بر گونهٔ گلسرخ، بر اثر یك جیغ بنفشه یا وسط خیابان رنگها گوشت را باد ببرد و سیم ارتباطات تخیلت قاطی کند و تو با نخستین جاده‌ای که از روبه‌رو می‌آید تصادف کنی و تا ته بی‌پایان جهان فرو افتی گاهی یك قرص کوچك نان حسرت همهٔ گرسنگان را در تو برمی‌انگیزد و یك کپسول کوچك گاز سلامت. سقف بیماریت را منفجر می‌کند، روحت آتش می‌گیرد و به جسمت دود می‌شود و در دالان دود مرگ کبود می‌روی نه مرگ آبی دریاها، نه مرگ سبز نیلوفرها، مرگ کبود ناخنها در زیر لایهٔ ضخیم لاکها.

□

باید ساحل سبز سرمه را به مقصد توفانی‌ترین دریای چشمها طی کرد تا گردباد گل در صحرای آواز بلبل بپیچد و همهٔ آئینه‌های جان بشکند. سوختن حاصل قدم زدن رنگ گل نسترن است. پروانه شدن، انفجار رنگها و سوز دل کاغذ نقاشی‌ها است.

تسلیم شدن به عشق یعنی با امواج دریا هماهنگی کردن مثل تکانهای جنین غریقی در دل امواج. مثل زایش صدف از زهدان ساحل. مثل آبستن شدن زمین از گلسرخ در بستر سپید زمستان وقتی که پرستوها به سیم تلگرافهای دور می‌نشینند و پیغام دل دلدادگان را ردوبدل می‌کنند.

دریا مشابه کوه است. دریا کوه رونده است. کوهی است که دائماً فرو می‌ریزد. زلزله‌ای است که هی منتشر می‌شود. کوه، دریای ایستاده است. دریای سربرافراشته کوه، دریای خاموش و دریای تنهاست، دریای عزلت گرفته، جنگل مژگان دریا و محل مرطوب عاطفه‌های زمین است.

جنگل ازدواج ابر و کبوتر است، جنگل مرز مشترك کوه و دریاست، جنگل اجتماع افراها و راهپیمائی سپیدارها است. جنگل، دریای سبز و کوه لطافت یافته است، دریا در جنگل قدم می‌زند و در کوه به خلوت می‌نشیند. دریا سرزمین امواج پریشان گیسوان پریان است.

هر شب دوشیزهٔ ماه از پلکان ابر پایین می‌آید و به خواب دریا فرو می‌رود. هر شب قلب عاشقی با قلاب شعر خود را به کام پریان دریائی می‌اندازد. وقتی عاشقی به کام پریان بیفتد دیوانه‌وار قطعه قطعه‌اش می‌کنند. حتی استخوانهای سوز عاشقان را می‌جوند. پریان دریائی نهنگان گرسنهٔ فراقند. بوی خون عاشق را هفتاد گره دریائی جلوتر از زلف یار می‌شنوند و رد قلب عاشق را جستجو می‌کنند.

دریا پر از پریان گرسنه و مرجانهای سرگردان و جلبکهای زخم خورده و خزه‌های پیر و لاك‌پشتهای سنگدل و خرچنگهای خون‌آلود است. خرچنگ مهربان، نوازش پریان، اره ماهی‌هائی که در دریاچهٔ چشم یار شریان عاطفهٔ شناگران شرم را پاره می‌کند. دریا پر از کفِ آلودهٔ زمین است که لجن عصیان آدم در لایهٔ زیرین زمین را نشان می‌دهد. وقتی دریا توفانی می‌شود حتماً قلب عاشقی تکان می‌خورد یا چشم دوشیزه‌ای می‌گرید.

وقتی دریا ساکت است، لابد رودخانه‌های زیبا هم بستر شده‌اند و زمین از نطفهٔ سرخ شقایق دارد بارور می‌شود.

□

کبوتر زخم خوردهٔ عشق را از زیر چراغ قرمز قانون با این دستهای منجمد و جمجمهٔ سبز به کجا ببرم؟ رادارهای شیطانی، حلبهای میان تهی، دکلهای تمدن معاصر، ردپای اشك سرخ عاشقان را که منتهی به غار فراموشی و دهلیز گریز می‌شود و یا خفاشهای خوشگل و ابلیس‌های مؤنث متبسم...

در کجای این شب تیره قندیل روشن اشکم را بر طاق تاریك خلوتی بگذارم؟

چرا نمی‌گذارند ناپدید شویم؟ چرا نمی‌گذارند بر جنازهٔ یکدیگر نماز بخوانیم؟ چرا نمی‌گذارند جسممان را در برکهٔ مقدّس عشقبازی، روحانی کنیم؟ چرا بلیط رفت و برگشت قلبها و کارت تردّد شقایقها تجدید

نمی‌شود؟ چرا هیچکس جرأت ندارد خودش را عاشقانه بکشد؟ چرا هیچکس آزادی به زندان رفتن را ندارد و نمی‌تواند معصومانه گناه کند؟

بازارهای بازتن را گشوده‌اند و اجناس نورانی را قایم می‌کنند بین نیمکتها شکاف طبقاتی می‌اندازند. واکسن شعر می‌زنند بچه‌ها را پفك نمکی بار می‌آورند.

جادهٔ لیز جنون‌زدهٔ عشق کجاست؟

می‌خواهم گاز بزنم به سیب عصیان و به ته اتوبان شیطان برسم.

مرا مجبور کردند پاك باشم. مرا صادقانه به دروغ گفتن وادار کردند. مرا محکوم کردند که همیشه کارت فراقم را به ادارهٔ تشخیص هویّت عاشقانه ببرم و به دستگاه اتوماتیك زده و لبخند به لب بروکراسی بزنم. یعنی برای زندگی روزانه‌ام امضاء کنم. یعنی ناچار چارپاهای شاعرانهٔ کهن را سوار شوم و در میان سواران پارتی به مجلس ساسانیان راه یابم. اشك اشکانیان را درآورم و برای سلسلهٔ بی‌سامانیان و دربار دلسوختگان شعر بخوانم.

زندگی یك ربع به بعد است. زندگی، جدول ضربی، چهار مضراب تکراری متحجریست. زندگی ماهیگیر بی‌رحمی است. زندگی الکل پارکهای الك دولك است. زندگی پاداشهای پر از چشم‌داشت و اضافه کاریهای بی‌منّت است.

□

به کنار خیابان نگاه کنید. این کاجهای پیر و این سیمهای متروك و باغهای بی‌کلاغ را ببینید که روزی اشرافیت آن را هزار طبقه آئینه خواهد ساخت و هزاران شیرین را قهوهٔ تلخ فنجان خسروخان خواهد کرد. روزی روی این زمین بایر آپارتمانی به اندازهٔ همه گرسنگان خواهند ساخت و کارت پستال صلیب سرخ عیسای بازنگشته از سفر ملکوت را تقسیم خواهند کرد. روزی جهالت حتی سنگهای قیمتی تاریخ را نیز به اسرائیل خواهد فروخت.

اعلامیهٔ جهانی گنجشکهای جهان می‌گوید: باید عقابها را از قلمرو سیلوها پائین کشید. پرندگان می‌گویند: درخت مساوی و جنگل برابر است. گیاهان می‌گویند: خورشید توحیدی و نور اشتراکیست!

همهٔ کودکان جهان شیر می‌خواهند و همهٔ پدیده‌ها، پروردگار را صدا می‌زنند که آنان را در آغوش مادرانه عشق بگیرد. اکنون جهان گرسنه است و من از چشمهای مضطرب دریا نگرانم و من از سرنوشت سنجابها و از سر برج کارگران نگرانم. می‌ترسم بعضی‌ها در این مملکت پر از غنچه برای یك بوسه جان بدهند. می‌ترسم زیبایی را به احتکار زور درآورند. دلم برای عاشقان آینده می‌سوزد. آنها باید با ماهواره‌ها عشقبازی کنند و درددلشان را با کامپیوترها بگویند. می‌ترسم قرن بعد خداحافظی انسان با خوابهای نازك اسطوره‌ها باشند و به جای سیم‌های سه تار، سیمهای تلگراف بنوازند. مردم به جای شراب، اورانیوم غنی شده بنوشند و با مست شدن از بوی شیمیائی گلها در اتوبان اتم با راکتورها تصادف کنند.

خدا نکند انسانها به فلج عشق مبتلا شوند. خدا نکند چشم آبی‌ها بر سیاه چشمان پیروز شوند. خدا نکند سرمه سکته کند و ریل سرپرست افسانه‌های شرقی شود. حیف است شیشه‌ها بشکند و عطرها بی‌روح شوند، حیف است ما قدر «نی»های بیمار و کمانچه‌های خون دلخوردهٔ خود را ندانیم.

امروز بشریت دو راه بیشتر ندارد: یا مرگ یا عشق و اگر روزی بشر زندگی را انتخاب کند عشق می‌میرد و عاقبت جنگهای جهان مبهم خواهد شد...

□

امپراطور خون ریزی است عشق، صادقانه‌ترین خدمتگزارانش، شاعران را گردن می‌زند

□

گفتم با این اسب فلزی و این شمشیر چوبی و این بادبان سوراخ شده که از تابش ابرهای شیمیائی قرن تر شده است کجا می‌روی؟ او مرا به تاریکی زمین و بشارت یك ستارهٔ خونین دعوت کرد، اما دستهایش پوسیده بود و تنهٔ جسمانیتش برگهای روحانی را پرورش نمی‌داد. به تو گفتم: هرگز سواری به امید بازگشتن نمی‌رود و هیچ عاشقی در رسیدن توقف نمی‌کند. به او گفتم: من از رگ سرخ شرابها با تو سخن می‌گویم و کلماتم قانون سبز زمین است، امّا او سوار بر اسب مقوایی‌اش و با شمشیر کُند تکلّمش در زمینه‌ای ماوراء بنفشه‌ها گذشت.

آیا از سرزمین خرگوشهای گرسنه و زنان بیوه بغض نگذشته‌ای؟ ای شهسوار شیرین آیا در پیاله قوی نشئهٔ نگاه دخترکی را چشیده‌ای؟ با کدام چشم، جهان را می‌بینی ای فرشتهٔ یك چشم و یا کلام زبان، لهجه‌های پراکندهٔ انسان را به کمون آخر آواز می‌رسانی ای عشق! در رگهایم کسی تیغ‌زنی می‌کند، کسی مست خون است و بایزید نفسش رامستانه سرمی‌برد. در رگهایم حس همهٔ پیکرها، لذت همهٔ روح‌هاست. در رگهایم نیشتری است که نامه‌های عاشقانهٔ جهان را می‌نویسد و برای فردای دلدادگان پست می‌کند. آنها که در تجربهٔ تن تجدید شده‌اند. آنها که رفوزهٔ روحند. آنها با تبصرهٔ امدادهای غیبی به شهادت رسیده‌اند.

آیا می‌شود تنها به نانوایی رفت و صدقه داد، قناعت کرد؟ آیا می‌توان به حقوق سر برج کبوتران هراسناك اطمینان داشت؟ آیا ما را به میهمانی هنرمندان پاکباز، هنرمندانی که از نردبان ترقی بالا رفتند، در مجلس خوانندگان خوش خوشك خوان و بی خیال که صدای جیغ دوشیزهٔ تحریرشان هزار ماشین لباسشوئی قیمت دارد، راه می‌دهند؟ نوازندگانی که سرمه آواز را به ابزار سیاه می‌فروشند و در تالار وحدت وجود تفرقه می‌افکنند. این دلقکها که برای شخصیتها شکلك درمی‌آورند و خیال می‌کنند شکلك شخصیتها را درآورده‌اند.

نمی‌خواهم یکی به نعل ناز بزنم یکی به میخ محبت. باید در ابتدائی‌ترین شکل ممکن عاشق، و در برهنه‌ترین وضع عشق، آئینه بود. باید به همهٔ بایدها فکر کرد و به فکر بایدهای دیگری برای بعضی بایدها بود.

آخر چرا سوار دوچرخهٔ دوست داشتن شدی و به خیابان خواهش آمدی؟ آخر چرا روی نیمکت نازنشستی و تصنیف طاووس خواندی؟ آخر چرا به سفارش سبز من گوش ندادی و زیر شمعدانی تشنه و کاجهای عبوس دراز کشیدی؟! مگر انسان چقدر فرصت تماشای طبیعت دارد؟ شهر با چشمهای پف آلوده به دنیا می‌آید. دانشمندان حیرانند، هوشمندان خلند، هنرمندان نمی‌فهمند، عاشقان سرگردانند. دیدی چه خاکی بر سر سُرمهٔ نگاه اشتیاق من شد؟ آن شب از خجالت آئینه‌ات آب شدم و از مژگان آتش فرو ریختم.

من از اتوبوسه‌هائی که هزاران لبخند را سوار می‌کنند بدم می‌آید. من از ماشینهایی که برای مانتوها بوق می‌زنند عُقم می‌گیرد. من از کسانی که توی تنهایی دیگران تف می‌کنند نفرت دارم. حاضرم روی برگها دراز بکشم و پائیز را نبینم. حاضرم همرنگ پروانه‌ها شوم و سوختن شقایق‌ها را نشنوم. حاضرم، اما سنجاقکی سرما نخورد.

□

مست شدم تا بدانم که چقدر کوچکم، مست شدم تا صدای قناریان قلندر در میخانه عشق را بشنوم. مست شدم تا بدانم که در بیخودی بر تابوت دستهای مهربان رفتن چقدر لازم است.

بشر پرندهٔ بی قراری نفسهای خویش است. بشر در باغ عرفان تنهاست. حتی حوّا نیز نمی‌تواند رسیده‌ترین میوه‌های ملکوت را به آدم بدهد. چرا باید آنقدر انسان تنها باشد که به خاطر یك لحظه جمعیت جان بدهد؟ چرا باید جمعیت اینقدر شلوغ باشد که انسان نتواند تنهائیش را پیدا کند؟ ما به خواب فرو رفته‌ایم به خواب خواهشها در نسیم نوازش‌ها. بانوان زیبا ما را با چشمهایشان شکنجه می‌دهند. همه اشتباهی عاشق شده‌ایم. همه عوضی همدیگر را دوست داریم... «معلوم» نیست علم کجاست.

مجهول است نسبت انسان با عشق، گاهی انسان یقهٔ حیات را می‌چسبد برای تنفس پیچکی و گاهی از بس داغ است که شقایق‌ها از سخن گفتن با او سر می‌پیچند. چه حال بدی است! خوبی، مثل خوره به جان آدم می‌افتد، چه حال

وحشتناکی است! انسانها به فجیع‌ترین وضع عاشق می‌شوند!

گاهی می‌خواهم خودم را به زیباترین شکل ممکن بکشم. ای کاش زندگی مثل آپارتمانی عوض می‌شد. ای کاش گاهی تنفس تعطیل می‌شد و آدم می‌توانست در چمن بی شش شقایقها نفس بکشد. من شقایقها را می‌شناسم، درویشان عاشق پاك باخته‌ای هستند که یك قطره خونشان یك کتاب زخم است یك نفسشان یك ماجرا دوست داشتن است. از بس در بی‌خویشی هستم که خویشان خود را فراموش می‌کنم. لعنت بر باجه‌ها، مرگ بر بی سیم‌ها، نفرین بر ناخدایان ناوگان آرامش، توفان را عشق است! ناخدای ویرانی ما، دم گرم باد، گرم، که ما را به نشئهٔ ویرانی صحراها و گرد بادها می‌فرستد.

مجنون امروز اهل نیوزیلند است... و لیلا در تریا منتظر تلفن آهوان سرگردان نگاه است. من بر این خنده‌ها گریه می‌کنم. زیرا مجنون اکنون در تیمارستان جورجانی است و یك عده عاقل به نام طبیعت دارند برای مولانا طرح ژنریك شش را تجویز می‌کنند. آیا شمع می‌تواند جای شمس را بگیرد؟ مرگ بر این طبیبان مطب پرست. اینها باید به کوچه‌ها بروند و از کودکان برهنه نوازش انسان یاد بگیرند ـ اینان باید مرز گلسرخ و عشق را رعایت کنند و با چراغ قرمز شبهای خاموشی لبها را آزار ندهند. وقتی برق لبخند برود، وقتی که شبکه عشق خاموش شود، وقتی نیروگاه ناز از کار بیفتد، حتی یك شعله شقایق هم روشن نخواهد شد.

□

اکنون یك «صرب» رئیس جمهور جهان است. اکنون یك فاحشه برای انجمن جهانی زنان سخنرانی می‌کند. اکنون یك سرمایه دار جریمهٔ کودکان سومالی را ماست مالی می‌کند. بیا فریاد بزنیم با لبهای خاموشمان، با حنجره‌های بسته شده‌مان، با پنجره‌های تاریکمان، با رگهای بریده‌مان برای مجمع جهانی سرگردانان تاریخ، اعلامیه بنویسیم.

آیا یك تانك به اندازه یك گنجشك اهمیت دارد؟ آیا یك بنفشه به اندازه یك بمب برای آقای گورباچف اهمیت دارد؟ آیا کسی به فکر تك‌تك انسانها هست؟ آنها به فکر عده‌ای از انسانها هستند. نژادهای گوناگون انسان گرسنه‌اند، مهمانان مثل هندوهای افراطی به سفره حمله‌ور می‌شوند. صاحبخانه‌ها اتاقهایشان را با رهن فلسطین اشغالی اجاره می‌دهند و وقتی ماهتابهٔ مهتاب شاعران از تخم مرغ پر می‌شود قدحهای بالهٔ افسانهٔ آفرینش فراری می‌شوند. بخورید و بیاشامید و عشق بورزید، همه قوانین غلطند. همهٔ قاعده‌ها حیض‌اند. همهٔ مصوبات مجلس تاجران به جیب جهالت رفاه پرستان می‌رود و انسان تاریك است و انسان در بی‌خبری لحظه‌ها غوطه می‌خورد و انسان در بیخودی عارفانهٔ خود رنج می‌کشد و همهٔ تریبونها، تباهند و همهٔ خوانندگان خارج می‌خوانند و همه نوازندگان نامهربانند.

□

همه چیز در استوای زیبایی است، خورشید نزدیك است و همه اشیاء شفافند. زن همسایه ته‌ماندهٔ خاکستر شب را روبید. دیشب چند آهوی گرسنه لب پنجرهٔ ما آمده بودند و چند شکوفه زیر گوش یکدیگر شعر زمزمه می‌کردند. در باغ پچ پچ پرستش بود. در دشت بارش نیایش، در خانه هماغوشی آواز و در آینه وفور تبسم ! چه شب طولانی خوبی! چه شب نورانی محبوبی، مهتاب درست وسط پیشانی تو نشسته بود و جنگل مژگان را آبیاری نقره می‌کرد و خوشه‌های طلایی از فکر آفتاب آرام فردا کیف می‌کردند و آفتابگردانها قسم می‌خوردند در مسابقه خورشید پیروز شوند. برف آمده بود. برف سرخ شراب و من از میان احساسات لیز و عاطفه‌های خیس به زحمت راه سبز پیچکها را جستجو می‌کردم.

... چراغ جاودانگی روشن بود. پت پت فانوس تکلم نمی‌آمد. صراحت زیبائی مثل گل مه‌آلود ابهام نداشت. همه چیز را می‌شد نوشید. از جمله حرفهای داغ شاعرانه را. بعد شام غریبان اندوه خوردیم با شقایقهای پر برکت خیال. فکر می‌کردیم باید بساط سفره را جمع کرد و به وسط دریای چشمها و به جنگل مژگانها دوید. یك لحظه هیچ دردی در عضلات زمین نماند. همه کشاورزان خوشبخت و همه کارگران سر حال بودند و من داشتم بهترین کتابم را می‌بوسیدم و بهترین شعرم را در آغوش می‌کشیدم.

اصلاً بوی سرب نمی‌آمد. اصلاً صدای قدمهای حروف چینی به گوش نمی‌رسید. اصلا مطلب دل احتیاج به ویرایش نداشت. همه چیزها خوب و صحیح بود. ما هیچ احساسی که بتواند بربخورد و هیچ غیرتی که غلطی بکند پیدا نکردیم. کلمات احساس صریح و سلیس بود، واژه‌ها مثل بالون پرواز می‌کردند، کلمات مثل پروانه به گردش در می‌آمدند، نگاه منتظر ماسه‌ها جاپای تخیل را جستجو می‌کرد. مرغان دریائی لب مژگان نشسته بودند. کوچه‌ها سر بر شانه یکدیگر نهاده بودند و کوه را نیایش می‌کردند. دریا در توفان آرام چشم تو خفته بود و صخره‌های سربلند همزیستی از جلبکهای جاوید و خزه‌های ازلی پر بود.

حتی یك کلمه اندوه ندیدم. حتی یك پرستوی سرگردان ندیدم و یك زارع زخمی تمام باغهای فلسطین از بوی مریم پر بود.

صلیب به صلیب کشیده شد و عیسی روح را در خودش دمید. چه دشت سینازاده ای! چه گله‌های پیامبرانه‌ای! و چه بادیه‌های پربرکتی و چه ظرفهای پُر شیری که شیرهٔ سبزه‌های مهربان نوازش بودند. صحرا در گیسوان تو پنهان بود و من از لاله‌های صحرایی عکس بر می‌داشتم. اسلاید تبسّم تو، پوستر پرستش تو، تابلو تنهایی‌ات، تندیس روحانیّت، پیکرهٔ ملکوتی‌ات، حالت افسانه‌ای چشمانت، برق بلند پیشانیت، کوه عظیم شانه‌هایت، رودخانهٔ ابدی گیسوانت. من همهٔ لحظه‌های تو را مثل برّه‌ای تماشا کردم و به سبزترین ناحیهٔ وجودت برای چرای چشمهایت رفتم، به سرزمین سبز سرمه.

□

ای سبزترین ثانیهٔ بهار، چقدر کشتهٔ شقایقهای سینه توام، چقدر مردهٔ نفس یاسهای توام، چقدر به جسد مقدس روح و به تن متعالی تو احتیاج دارم، ای همه یاسها، مأیوسم نکنید. ای همهٔ شب بوها، شبم را بشنوید.

در گلشن بی رنگی پرواز می‌کنم، پرواز رنگها بر بال سبز نیلوفران و شانهٔ مهربان آبشار، صافم. مثل تیلهٔ شفاف ساحل تنهائی و جادهٔ باران خوردهٔ نگاهم، پر از عبور مرغان مهاجر و ایلیات کوچ کرده است. هر لحظه در من برّه‌ای به دنیا می‌آید و مادری کودکش را شیر می‌دهد. هر لحظه در من ابری توقف می‌کند و با تمام وجود بر مژگانم می‌بارد و چتر گیسوان تو همراهم نیست و کتابچهٔ مقدس عشق تو و بلیط خط و خال دیوار تو در چمن هزار پروانهٔ خیال تو ناچار زیر سایهٔ چشم گلسرخی غمگین می‌نشینم، بلکه تپش قلب قناریم با نبض زیبای گلی مرطوب و مهربان آرام شود و وجودم پر از تنهایی، تهی از همه چیز، سبك مثل راه رفتن عاشقان، نرم مثل لهجهٔ مهربانی، گرم مثل آغوش خونین شقایق در بی وزنی حسّ نازك پروانه‌ها در تب شدید شقایق، در سرگیجهٔ سیاه سُرمه، با ششهای خسته و سرمهٔ استعاره با چشم خمار توصیف، با دستهای لرزان در به‌دری، همراه با سایهٔ سرگردانی و با چمدان بسته شدهٔ خداحافظی، با کلید قطع قفلها و حل دائمی مشکلها در امید خودکشی به خانه باز می‌گردم...

چه کسی حوصله دارد اخبار دودآلود جهان را بشنود؟ من دیگر حوصلهٔ کُردبیات ندارم. باید برای کردهای حلبچه کنسرتی به عظمت ترکش بمبها و وحشت ترکیدن لولهٔ کاتیوشاها ترتیب بدهیم که در آن خواننده مسلسل باشد تا مسلسل زلف دختران شیمیائی شدهٔ حلبچه، و حنجرهٔ دوشیزهٔ کرد در ساز محلّی عاطفه منفجر شود و اهالی آرامش شریك اشکهای بی مادر و مادران بی اشك شوند.

باید هزار شجریان بخواند برای کودکی که به پستان مادر محبتش مرده بود. کجاست ایلهای یاغی و کردهای فراری در آواز کرد بیات؟ چرا شجریان شمشیر شعر نمی‌کشد؟ فقط با سعدی، با بعدی حال نمی‌کند؟ اگر هم به یاد مردم میدان شوش افتاد، «سکوت سرد زمان» را امضا کند و طوری راه برود که به خاطر حافظ، ابتهاج را به

زندان اوین نبرند.

خاک بر سر شاعری که برای تنهائی زندان، دلش تنگ شده باشد. خاک بر سر خواننده‌ای که حق خانقاهها را ادا کند و لرزش دلهای دهاتی را مسخره کند، در حالی که خودش دهاتی آواز می‌خواند و برای دهاتیهای دلشده شعر را در رودخانهٔ تند تحریرها شستشو می‌دهد، حق با معین است. حق با شماعی زاده است، شجریان نمی‌تواند ازروی خودش فتوکپی بردارد. شجریان نمی‌خواهد خودش را تکثیر کند، نوارش را تکثیر کند، شجریان می‌خواهد تنها عاشق زمان باقی بماند.

□

عرض کنم نمی‌خواستم به این ارتفاع عظیم در مورد هنرمندان خیلی گردن کلفت خودمان که می‌توانند با یك گوشهٔ چهار گاه چشمهای ما را به خجالت اشك در بیاورند، بی ادبی کنم. نمی‌خواستم به برادران رنجیدهٔ خودم که از برکت عشق کشته شده‌اند حرفی بزنم چونکه اینها ترکش خوردهٔ محبتی هستند. مطمئنم، شجریان مست و شیدا آواز می‌خواند وگرنه خاك سرمه بر سر مژگان تحریر او که فقط می‌تواند مگر تحریرش را در بازار زرگری آواز تکان بدهد. صدیف هم خیلی خوب در ترازوی تحریرنامه مدیرکل احساس به رئیس دایرهٔ عاطفه سنگ تمام می‌گذارد. اما صدیف سواد سیاسی ندارد، صدیف مثل کودکان دبستانی کوهستان حرف می‌زند. صدیف هنوز نتوانسته است مثل یك چوپان، لحظه‌های آرام ایلیات را آنقدر حماسی فریاد بزند که به سرعت برنو تحریرش در شکار بلبل ناله‌ها برسد...

برای همه سلامتی همه سلامهای عاشقانه صدقه تبسم بدهیم. برای همه لحظه‌های ناب خود زکات زیبائی تقسیم کنیم. برای عشق، سکوت کنیم و به تنهایی بیندیشیم...

حرف آخر من این است به فکر پریشان گیسوان تار باشیم. به نالهٔ نی‌ها بیندیشیم، به نقاشی ابروی یار در کمانچه‌ها نگاه کنیم، به سماع عارفانهٔ تنبورها با احترام بنگریم، خلاصه «قدر عشق» را بدانیم.

□

آیا درست است خداوندان نیز در کوههای اسطوره‌ای، در خیابانها با غرور امپراتور راه بروند؟ آیا درست است مردم برای یك کپسول گاز، اوقات شاعرانهٔ خود را هدر دهند؟ آیا رؤسا نمی‌دانند که کارمندان از کوچکترین نیازهای عاشقانهٔ خود برخوردار نیستند و هرگز روح را در مهمانی تن در آغوش نگرفته‌اند بلکه آنها را مرتب به اخراج از جامعهٔ جهانی کارمندان و محروم شدن از مزایای زیست محکوم می‌کنند.

چرا پرندگان را در مجلس شورای عاشقان مطرح نمی‌کنیم؟ چرا گرسنگان محبت را به ماوراء مهربانی دعوت نمی‌کنیم؟ چرا به خانهٔ خویشان و بی خویشان سر نمی‌زنند؟ چرا دردود شاعرانهٔ جهان سرمای فراق را تحمل نمی‌کنیم؟ شجریان بیشتر از رئیس صدا و سیما مسئولیت دارد. مخاطبان شجریان شاعران شکنجه شده و فیلسوفان نادانند. مخاطبان شجریان و گروههای مأیوس آنها که دنبال یك قطره مهربانی و یك ذره زیبائی هستند. آیا بمبهای کروواسی در صدای صدیف طنین می‌اندازد؟ آیا ناظری ناظر چکمه‌های خونین صربها هست؟ آیا شجریان می‌تواند شیون زنان بوسنی را ترجمه کند؟ به مهربانی شاپرکها قسم دروغ نمی‌گویم. به تنهائی نیلوفرها سوگند می‌خورم دروغ نمی‌گویم و عشق را شاهد می‌گیریم در دادگاه وجدان سوختگان، من می‌خواهم «دوست» به معانی مختلف، به لهجه‌های گوناگون، در تحریرهای مناسب در ناله‌های قشنگ، در آوازهای زیبا و تصنیفهای تازه و خوش طعم، تقدیم دوستداران شود. من هم می‌خواهم به یك اندازه از عشق لذت ببرند و عاشقان احوال معشوقان را مثل طبیبی مجرب در نظر بگیرند و آئینه را مسئول پریشانی نگاه بدانند.

اما من بالاتر از بیات ترك چشم تو را می‌خوانم. من در تپه‌ماهورهای زلف تو حیرانم. من در شور دیدارت سکته می‌کنم و در نوای بی نوایی‌ات می‌نالم. من کمانچه ابرویت را مثل شمشیری کشیده‌ام برفرق دلدادگان و از راه نگاه تو شاعرانه‌ترین لحظه‌های جهان را عبور کردم. من بالاتر از پائین‌ترم. من بزرگتر از کوچکترم. من زیباترین زشتی‌هایم. من قشنگ‌ترین و بدترین لحظات زندگیم.

آیا کلام خوانندهٔ خواهش می‌تواند آواز نیایش مرا به چشمهای خدائی تو برساند؟ علاوه بر این کدام قانون ضامن رسیدن گرسنگان به حق زیستن در سبزه‌های حیات خواهد بود؟ کلام قانون به برادر در سختیها و تقسیم اندوهها حکم می‌کند؟ قوانین را از نو بنویسید؟ همه انسانها به همه آنانی که قلبشان می‌تپد و اشکهایشان تشنه است، احترام بگذارید. عاشق همهٔ عاشقان و دوستدار همهٔ انسانها باشیم.

□

بهار واژه‌ای شاعرانه است. شکوفهٔ لبخندمان را جشن بگیریم. صبح نورانی نواست. طلوع تجلی رسیدن شراب به مقصد انگور، تجدید پیاله، تحویل ساغر، دوست داشتن صدای زیر پرندگان کوچك احساس، سفرهٔ تصنیف با سالاد ملودیهای محلی، سیب سرخ لحظه‌های قشنگ باغ، مزمزهٔ سحر در چشم یا مژگان گشودن و حیرت را سرودن بیدار شدن و به خواب فرو رفتن دوباره، قربان پیاله و چاکر ساغر شدن، دوباره دور تنبور گشتن و دل عود را به دست آوردن، دردود تخیل در تفکر تنهایی انسان، در آبی بیکران سپیده، خداحافظی درخشان ستارگان، کوچ آرام کهکشان راه شیری بستان پرستش.

در جادهٔ ستارگان به راه افتادم و سیارهٔ تازه‌ای کشف کردم، سیاره‌ای به قطر یك شقایق، سیاره‌ای سرخ در منظومه شراب، و من آتشفشانهای تاریك تن را هنگام دراز کشیدن مهربانانهٔ مرگ و نفس مذبوح زندگی، در آخرین دقایق دیدار چشیدم. من نقاشی مرگ خود را کشیدم، بعد به نیروی آفتاب و در سایهٔ خورشید و به عظمت عشق و به شفای نیایش و دعای مریم مقدس، از تابوت صلیب پائین آمدم و دوباره مثل جبرئیلی گرسنه از درخت انجیل بالا رفتم، میوه‌های قشنگ ملکوتی طعم رنگها، بوی واژه‌ها، ظرفیت کلمات، قدرت انتقال عاشقانهٔ حافظه، گرفتن پیامهای سرّی سرمه، درك تمام قد، تماشای آئینه، شقایق را لمس کردن، نرگس را خطاب کردن، احترام به قوانین ثابت اشیاء که در کتری احساسات ما تغییر می‌کند، گیاهان را طبیبان حاذق انسان دانستن طب سوزنی مژگان در معالجهٔ فلج نگاه، با ایدز اخلاقی مبارزه کردن، به ژستهای لبخند زدن پشت پا زدن، به پله پرستش پول خانه‌ها را معبد دانستن و کوچه‌ها را گذرگاه فرشتگان دیدن و کبوتران را کلاغان سپیدپوش صلح و کلاغان راکبوتران سیاهپوش جنگ دانستن، خمپاره‌ها را فحش دادن، مسلسلها را شیشکی بستن، سرنیزه‌ها را لرزاندن، احترامات معمول را حذف کردن و با لهجهٔ عاشقانه لاتی صحبت کردن. در خیابان راه افتادن به دنبال مضمونهای نایاب و دواهای زیرزمینی و آمپولهای قشر بیماران مرفه، آنجا که زیر قصیده ناصرخسرو می‌نشینند و هروئین می‌کشند، در خیابان سعدی بدوبیراه می‌شنویم، در خیابان حافظ غزل پیدا نمی‌شود، در میدان فردوسی حماسه نیست زیرا بسیجی‌ها می‌گویند ما را سر «امام حسین» پیاده کنید.

باید بروند مغازه باز کنند و شاعران شعرشان را به سمع وزیر محترم ادبیات برسانند تا شب جمعه شراب شعر و کباب دل داشته باشند اینها یك مشت گدا زادهٔ ثروتمندند، یك مشت فیلسوف مفتخور، هنرمندان کلاه بردار، باسوادهای قالتاق، اساتید دانشگاه پدرسوختگی، وکیل پایه یك رانندگی در خلاف قانون و خیلی آدمهای خوب دیگر که من شماره تلفنشان را ندارم!

□

توپهای ترومپت با لوله‌های درازشان به مرزهای موسیقی ما تجاوز کرده‌اند. گیتار، این شلوار لی بی‌خاصیت تمدن همبرگرزدهٔ مغرب، استادساز ویرانی ما در دستگاه اتمی عصر و سازندگان اصیلترین تصنیف‌های هیروشیمائی شدهٔ شیون؛ این جراحان مجرب متخصص خالی کردن جیب جهان سوم، این رهبرانی که می‌توانندبا دم گربه صدای چارلی چاپلین را تقلید

کنند و با چند طبل میان تهی زلزلهٔ مصنوعی ایجاد کنند خیال می کنند ساززدن مثل فیلمهای کروساوا نیاز به هزاران ویلون سیاهی لشگر دارد. این جانیان جنگل آهن که بانی کبك حقوق بشر، مارگورباچف را از سبد سوسیالیسم برمی‌خیزانند نوازندگانِ ماهر به اسارت کشیدن شرق، مثل بربرها مسجد بابری را می گیرند تا تشنج پرستش ایجاد شود و هندوها خود را بندهٔ خدا ندانند و مسلمانان مسجد به سنگها و بت‌ها احترام نگذارند. بتهایی که هرچه باشد مجاز خداوندند و مجاز خداوند نیز مجیزی می خواهد.

هیچ سنگی خالی از خدا نیست، هیچ هندویی نیست که مسلمان نباشد، هیچ مسجدی در جهان جز مسجد بابری وجود ندارد، اگر بگذارند. اگر رهبران ارکستر بین‌المللی سیاست بعضی دشمنان خونی رباب و نینوا و جامه‌دران عاشورا یعنی حامیان ژنرالهای رمان‌نویس و متفکران بزرگ اعتیاد بشر، اینها نمی‌دانند که یکسانی میلیاردها مغول را در نگاه عاطفه ها برمی انگیزاند. آنها مست می کنند و زیباترین زنان را می کشند. آنان، در اتوبان جاز با سرعت کامپیوتر گاز می‌زنند و احساسات شرقی لب جادهٔ جهان را زیر می گیرند. آنها می خواهند با یك ضامن موسیقی میلیاردها انسان معلول شده یعنی با «اسکازینا» اسکی کنند. ویلون را فرستاده اند تا پیران کار کشتهٔ کمانچه دست از ستایش ابرو بردارند آنها می خواهند پیانو به محل پرستش همه ملودیها تبدیل شود یعنی هیچ چوپاني دیگر نی لبك ننوازد. می‌دانید چوپانهای ایالت آریزونا رادیوی ترانزیستوری دارند و چراغ قوه ای که مغز روباهها را متلاشی می کند. اما ایل کرد بیات ما با شیر تازه تحریر، با کرهٔ لازم غزل، با عسل کندوی عاطفه، با روغن ملکوتی انسان از ذائقهٔ خدایی بشر پذیرایی می کند. بانی می شود نماز خواند اما پیانو تنها استخر است، شنای پروانه الکترونیکی در استخر ملودیها، بالهٔ زیبای عروسکهای کوکی، خنده‌دارتر از همه، بازی پلنگ در نمایشنامه سیرك، پلنگ خدای عاشق چشم آهوان را می‌آورند و با تازیانهٔ پاولوف طبیعت زیبایی را آزار می‌دهند.

□

وقتی نتوانی آواز طلایی خود را به شاخهٔ تنبور تنهائی خویش بنوازی، شاید چونان مرغ مهاجر پیری به سهمناك‌ترین صخره جهان بروی و خود را به هولناکترین توفانهای زمین بسپاری و تابوت و جسد تواقیانوس باشد و فانوسها و جزایر در پژواك نام تو پیدا نشوند و مه‌آلودگی جنگلها از برکت کلبهٔ روشن نگاه تو برطرف شود و راه گم کردگانِ قافله رنگ درکوهستان اسرارآمیز بهار به کوهپایه ستایش خود نزدیك شوند و از نزدیکترین رابطه‌های جهان با عاطفه‌های خویش سخن بگویند.

گرمای نازك حریرگونهٔ نگاه تو پردهٔ ساسانی تاریخ احساسات شکست خوردهٔ قوی من، پرچم مقدس سبزی است که جامهٔ اندام کولیان دشت شقایق پرور خاطره‌هاي قوی من است.

کوچه‌های جهان را با حرفهایم بیدار می کنم. کودکان جهان را جمع می کنم و برای بزرگان زمین سخن می گویم. در دبستانهای جهان ثبت نام می‌کنم و فلسفه‌های گوناگون را می‌آموزم. آنقدر آواز می‌خوانم تا بمیرم، آنقدر شعر می گویم تا جهان شکوفه شود و من در کفن سفید شکوفه‌ها و در آرامش ابدی گلسرخ به خواب رفتم. صدای من بدون پارازیتهای پنهانی اشیاء به گوش ذرات زمین می‌رسد، زیرا من نیز از عناصر سرگردان جهان. من نیز متفکرم که در آزمایشگاه آیا خود به تقطیر آئینه و کشف مویرگهای عاطفی تازه و جراحی یاخته‌های پاره پاره عاطفه پسته‌بندی دلهای فروریخته، در تهاجم آوارها، تخصص یافته‌ام. اینها موظفند دست لرزان آواز را بگیرند و به گوش پریان و دریاها برسانند.

اشیاء جهان زیبائی را ازیادها هم خواهند برد و از تبسم تهی خواهند شد.

بنابراین تکنولوژی باید در برابر روح بایستد و از تکرار متعصبانه نام خود استغفار گوید.[1] آهنها تنها به درد ترجمهٔ احساس ما می‌خورند، اگر تلویزیونِ لحظه‌های ما برفك داشته باشد پس در یکی از فصولِ زمستان تاریخ هستیم. لباس گرمِ عاطفه بپوشیم، شال شعر ببندیم. پالتوی پوست آهو بپوشیم و با خط خوبان نامه نگاری کنیم.

□

سرگردان تخیل، خیابانهای خاموش، نفسهای بریده بریده وارواح مجروح، اتومبیلهایی که بنزین می‌خواهند از ماشینهای رهگذر، و چترهای سوراخی که باران فقر را در شنل پاره پاره دخترانِ کوچك دبستاني فرومی‌ریزد. دلهای بی شوفاژ، خانه‌هایی که در آن شعلهٔ محبت روشن می‌شود و گاز عشق می‌ترکد و کودکان عاطفه مجروح می‌شوند، اورژانسها و آژانسها با همدیگر احوالپرسی می کنند و طبیبان و تاجران قرار ملاقات می گذارند و دانشمندان و رهگذران مسابقه می گذارند برای ورزش صبحگاهی تن. همه از نماز روحانی، انسان، ازجسم نورانی بشر و نیاز جسمانی عظیمی که او را به روحانی‌ترین کارها وامی‌دارد وامانده‌اند. کجای جهان جا مانده‌ام؟ به که سیگار تعارف کنم؟ چند ثانیه دیگر چه خواهد شد؟ و چه برسر نیلوفرهای جهان خواهد آمد؟ من برای ساعت پنج بعدازظهر فردا نگرانم؟ برای بچه‌هائی که قرار است به اردوی تابستانی بلوغ بروند. بچه‌هایی که باید از همین حالا در «نی» آبتنی یاد بگیرند و شمشیربازی با کمانچه بیاموزند و ته لهجه تنبورها راحفظ کنند: اما متأسفانه فرمانروای قلمرو ابلیس، گیتار این شیطان برهنه، این ساحرآدمخواران مدرن، سازهای مصیبت زدهٔ ما را تحریم کرده است. می‌خواهد موسیقی تهی فضائیش بر همهٔ قلبهای جهان حاکمیت داشته باشد و می خواهد مرام خاصی را از طریق خوانندهٔ خاصی تبلیغ کند و می خواهد با زن رقص ایجاد کند. اما ما اهل سماع گیسوان یاریم، اهل دف زدن، دوست داشتن، که دهل عظیم دیدار و پایکوبی بی‌پایان پرستش، رقص عارفانهٔ فرشتگان، همآغوشی عاشقانه ملائکه و انتشار خداوند در زیباترین آئینه‌هایش: آدم و حوّا.

یادم رفته بود خودم را معرفی کنم. من همان هیچ معروفم، همان یارو که می شناسید، همان که خودش است، ادارهٔ تشخیص هویت باز کرده اند و می خواهند سیر تا پیاز آشپزخانه روح مرا بکاوند. چرا؟! چرا باید ما با شناسنامه از چهارراه رد شویم؟ چرا باید پودر لباسشوئی ترکیه بین ترکها و بین اهالی میاندوآب مصرف بیشتری داشته باشد؟ چرا بندرهای ما بی‌دروپیکر شده است. بعضی ها ویدئوی خوابهای طلائی سلطان محمد فاتح و سریال سیاسی هنرپیشه ماهری مثل «تربوداوزال» را تماشا کنند، چند سال دیگر ماهواره خواهد آمد و بعضی‌ها سنگواره خواهند شد. برای عصر سنگ حرارتی باید فکری کرد. انسان نمی‌تواند به غار مدرن برگردد، به دوران یخبندان صنعت و عصر پارینه سنگی. آپارتهید و عنصر نابرابری رنگها چشمهای گریان رنگین پوستها، این گیاهان زیبای رؤیاهای خداوند در سپیده دم خلقت که آنان را مثل فلسطینیهای بی‌دفاع به جنگ برمی‌انگیزند. سرنیزه را می گذارند. لب رختخواب مسلمانها و می گویند: نماز نخوان! چرا باید شراب خوردن اجباری باشد و ما در نماز خواندن مختار نباشیم؟! اینها دارند حکومتهای تازه ای را تشکیل می‌دهند تحت عنوان وحدت مسلمین. مثلا می‌خواهند شیخ رفاه، این دکل ابن شبکه را بکنند دبیر کنفرانس دختران سوختهٔ بوسنی و مادران شکم پاره هرزگوین بار گرانی است بردوش کلینتون، جهان بارگرانی بر گردن کلینتون خواهد بود. گورباچف، بازنده‌ای که بهترین پزها و زیباترین دمکراسی‌های ایده‌آل جهان را دو قطبی کرد. مستکبران مست را سریعاً به جان مستضعفان گرسنه انداخت، بالاخره باید در سنای آمریکا هم ویروس گرباچف رشد کند. شاید گورباچف رئیس جمهور بعدی امریکا باشد. شاید آنها خودشان آمدند و گفتند: کلید کدخدایی دهکده جهانی مال شما...

تاریخ از راههای گوناگون تکرار می‌شود. حتی در آئینهٔ نگاهها، حتی در تالار تبسمها، حتی در فرهنگ تکلم جهان، مجموعه‌ای زیبا، عظیم، پیچیده و دوست داشتنی و ناپیدا است، نمی شود جهان را مثل یك معجون سرکشید و برتمام اسرار طبیعت واقف شد. فقط باید اطمینان داشت که هر

فرشته، پروانه‌ای و هر پروانه، فرشته‌ای دارد. باید مطمئن باشیم که درختان ارواح مقدس دلدادگان، و شقایقها پیراهن خونین شهیدان است. باید به ماوراء طبیعت یك سفر چند روزه داشته باشیم، برهر فصل مخصوصاً بهار که اوج تجلی است.

مخصوصاً بهار که اردیبهشت تبسم‌ها و شکوفه‌هاست و عرفان، خیس و مرطوب می‌کند همه اشیاء جهان را منجمله خانه کوچك دل ما، بندر بغض ما، جزیره تاریك نگاه ما، براز مرغان مهاجر و درویشان عارف دوره گرد می‌شود. تنبور ماتنبور، تنبور هیچکس از اسب سواری عارفانه خسته نمی‌شود. همه می‌خواهند گوسفندِ نذرِ زیارت دوست را از زمین بربایند و به دستهایِ مقدس آتش بسپارند.

باز باران با ترانه در کوچه های کودکیم بازی می‌کند. باز روز اول عید است. من می روم تا برای شادیهایم کت و شلوار بخرم. کفشهای واکس زده صبح عید اشرافیت معصوم کودکانه‌ای بود، اشرافیتی که بعدها روی نیمکتهای چرکین و تخته‌های سیاه از بین رفت و چه کبوترها که محو شدند و چه شقایقها که ناپدید شدند و هنوز گردان ارتش عاشقان به شیوهٔ سرّی سایه‌ها نتوانسته است نقاط سوق‌الجیشی فراق را تعریف کند.

انسان مثل مولانا از نیستان ازلی خویش بریده است. انسان را با ناف مولانا بریده‌اند، با ناف من، نی خونین است، نی، نوای بینوایان است. عرفان اجتماعی است. خداوند متعلق به مردم است. قرآن را برای انسانها نازل کرده‌اند، تا انسانها از پلکان فرشته بالا روند، به خداوند برسند. خداوند برآنان ببارد خداوند آنان را بشارت کند. خداوند به آنان خوشه‌های طلائی و مزارع زیبا ببخشد. خداوند آنان را دختران زیبا هدیه کند. خداوند خوشه‌هایشان را پراز شراب سازد. خداوند گوسفندانشان را مینیاتوری کند. خداوند کوهستانهایشان را پراز...

□

نمی‌گذارند تصنیف عاشقانه قناریان به پایان برسد، نمی‌گذارند کبوترهای هراسان لانه‌های سوخته بوسه‌شان را بر شانهٔ مجنون بیدهای جهان بسازند. نمی‌گذارند گلها یکدیگر را در خلوت سایه‌ها در آغوش بگیرند و شبنم‌ها در سوزان‌ترین شعله‌ها و آواز پروانه‌ها «تندیس اشکی» بتراشند. نمی‌گذارند کشف بزرگ طبیعت تکرار شود. نیلوفر خواهشی در بستر رودخانه‌ای دراز باشد و قطرات آرام ساحل احساس برگهای حاشیه پیشانی جنگل را نوازش کنند. نمی‌گذارند تن‌ها در برابر ارواح خم شوند و روحها معنوی‌ترین لحظاتشان را نقاشی کنند. نمی‌گذارند پرنده‌ای روی عاطفه انسان بنشیند و دانه برچیند، دانه‌های سبز سرمه، دانه‌های سرخ بوسه، نمی‌گذارند کسی معنای ریاضت بادام کشیدن را بفهمد، وگرنه همه چشم‌ها به بادام و همه حدقه‌ها به پیاله معتاد خواهد شد، آنوقت چه کسی می تواند آنها را ترك کند و چه کسی می تواند یك لحظه خماری نگاه بکشد، همه گل سرخ تزریق خواهند کرد و همه مبتلا به بلوغ جاودانه خواهند شد و به محض شنیدن رنگ زیبائی شیرهٔ لبخندشان ترشح خواهد شد و روی گونه‌هایشان لکه سرخ سیب خواهد افتاد.

لااقل سعی کنیم رفتار عاشقانه‌ای با اشکال داشته باشیم، مثلا به سردرد عاشقانه نخندیم، مثلا بن گوش بنا گوشی جفنگ نگوییم، مثلا زیرلبی به همه خال‌های زیبای جهان فحش ندهیم، مثلا: دوست داشتن را زیر سبیلی رو نکنیم، بدانیم که محکومیت اجباری عاشقانه دست خود آدم نیست وگرنه حوا می توانست با یك کرشمه شیطانی دیگر به بهشت جاودانگی باز گردد. اگر مسیح باشیم یك مسیح مؤنث و اگر مریم هستیم، یك مریم مذکر بمانیم، هیچ عاشقی تاکنون دستهایش را صلیب نکرده است که بگوید یا مریم مقدس، مسیح مؤنث مـرا از قفس قیصرها و از زنـدان پوسیدهٔ نبرد بـردگان و شاعـران نجـات بـده، یا مریم مقدس! مرا به سرزمینی ببر که درآن مسیح مساعدهٔ آدمیان را و تقسیم عادلانه دوست داشتن را درك می‌کنند. مردم پروانه‌هـای مدهـوش میخانه‌های رنگ‌اند. گلسنگ‌ها به لهجه عاشقانه آبها سخن می گویند.

دست مرا بگیرید و به کوچه‌ای ببرید که زادگاه پیامبران و محله کودکی شاعران است، محله انجیرهای تناور و عشقهای آتشین، محله کوچه‌های تنگ و آغوشهای باز، محله‌ای که در آن نذر آتش و نوار نور می‌دهند، محله بزازان ناز، خبازان خراب، لحافدوزهای افسانه، مسگرهای فیلسوف، منبت‌کاران انبیاء و نقاشانی که خودشان در تصورها غرق می‌شوند و به رنگ چشمهای خود درمی‌آیند، آن کاشی‌های آبی بی‌پایان، آن چلچله‌هایی که چشمك زنان برای به دنیا آوردن نوزاد نازآمیزترین نیازها و تکان‌دادن گهواره صمیمانه‌ترین گریه‌ها و... و زیباترین آهوان عاطفه را شیر دادن، همبستر زیباترین رودخانه‌ها شدن، به کلبه خوشبخترین تنهائی‌ها برگشتن، با پیراهن ماهتابی موج ساحل زیبائی نگاه قدم زدن، یا مریم مقدس! مرادر عشق مسیح خود شریك کن.

□

پیوسته عشق در لحظات تمتع پروانه‌ها و نجوای جنون‌آمیز شمع‌ها، نگران حیثیت عاشقانه جهان است. پیوسته عشق در هوای مه‌آلود، در کوچه‌های اشرافی تصنیف، غریب است، پیوسته عشق را به سوتای سرد هوس می برند و جسم عاشقانه احساس را به مزایده نفس‌ها و حراج حریصانه نگاه می گذارند. وقتی جسم را به معرض عمومی بگذارند و روی کمرها و باسن‌ها شرط بندی شود و زنان مثل اسبان قبراق روزهای مسابقه به میدان چشمها و پرش بویناك خواهشها می‌آیند، وقتی مجلاتی منتشر شود در باره مهندسی محاسبه مانیکورها در برآمدگی عضلات غریزه، نمی‌توان از نسل واخورده امیال سرکوفته خود توقع نقاشی شقایقها و فهم موسیقی معنوی نیلوفرها را داشت. چرا نباید احساس نیلوفرها را در نقاشی‌ها کاشت؟ چرا نمی‌توان تابستان تنهایی را به زیباترین مدیترانه درآوازهای جهان مسافرت کرد و در شرجی ابدی گیاهان و وفور آسمانی عاطفه‌ها نشست و برای زیباترین ثانیه‌های زمین و طلایی‌ترین لحظات زمان زورق زیبای شعر را به شط شیرین اندیشه‌های لطیف انداخت، رفت و به ذات زیباترین پدیده‌های جهان رسیده و از نردبان آبشار به بالای بلندترین گردبادهای اقیانوس، به جاودانه‌ترین دریا در چشم یار خیره شد. بیا از این ترومپت‌های تهی و طبلهای توخالی جدا شویم و خود را به خون‌آلوده‌ترین نیستان نداها برسانیم، برای تماشای مراسم کفن پوشیدن بر خونین‌ترین گلسرخ تاریخ.

□

چرا بر تنهایی عاشقانه انسان گریه نکنیم؟ چرا بر بی‌پناهی عاطفی و برسرگردانی اندوه اشك نریزیم؟

مردانی با میوه‌های سرخ لبانشان از باغهای خونین زخم گذشتند تا میوه‌های ملکوتی پیروزی را به ارمغان آورند، دلهای آهنین نرم. نازك‌مردانی با روحیه زنان، مردانی مؤنث، مردانی مهربان که حاضرند برای نجات نسیم باسرنیزه شریان، عاطفه خودشان را قطع کنند. مردانی که از «مینِ» محبت می گذرند و از ترکش تنهائی مجروحند، به خاطر وطن سرخ بوسه‌ها، به خاطر زادگاه مقدس غنچه‌ها، به خاطر گاهواره مهربان مادر میهن، میهن تن محبوب، میهن معشوق، میهن زخم خورده.

تمیز بلاغت و سفره‌های پر از مخلفات فصاحت، شعرهای محلی محبتشان را در استکانهای کمرتنگ چایی چشمه بر میهمانان تشنهٔ بشارت تعارف می کردند.

آن سراب زیبائی که نسل نادر پروانه‌های دربه‌در و نژاد روبه انقراض سنجابهای سرخ آنجاست و بازماندهٔ سینه سُرخان و بازمانده دختران سلسله تنبور در آنجا زندگی می کنند و از راه فروش زخم، حیاط سرخ تاکها را تأسیس می‌کنند و درآمد حاصله آواز عاشقان را صرف فرود پیروزمندانه احساسات می‌کنند، مردمی فوق‌العاده، متواضعی العاطفه، مردمی متساوی‌الاعضاء، مردمی متجانس‌الاشیاء و مردمی مثل پارچه‌های قشنگ بعد از ظهرهای تابستان تخیل، مردمی که مثل نماز خواندن، حرف می‌زنند و مثل نیایش نگاه می کنند. من در میان این مردم حیرانم. من در قلب این مردم گم شده ام.

من مدیون این مردمم...

شهر کتاب

ادبیات

□ کهنه خرابات
خاکسار ابهری - انتشارات دیهیم با همکاری انتشارات گوتنبرگ - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۸۷ ص - ۱۰۰۰ ریال.

□ انوره دوبالزاک
چارلز افرون - ترجمه: سیاوش سرتیپی - نشر نشانه با همکاری دفتر ویراسته - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۱۰۸ص - ۱۲۰۰ ریال.

□ سیمون دوبووار
ان مکلینتاک - ترجمه: صفیه روحی - نشر نشانه با همکاری دفتر ویراسته - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۱۲۸ص - ۱۳۰۰ ریال.

□ و ناگاه شعرهای متبسم را، باد می برد...
مجید نظافت - حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۷۲ص - ۴۴۰ ریال.

□ آتش و ارغوان (مجموعه شعر)
علی هوشمند - حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۷۷ص - ۵۰۰ ریال.

□ طعمه نیل
ترجمه و تألیف: احمد برادری - انتشارات برگ - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۱۱۱ص - ۵۶۰ ریال.

□ گل رنجهای کهن
جلال خالقی مطلق - به کوشش: علی دهباشی - نشر مرکز - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۴۴۴ص - ۶۳۰۰ ریال

□ گزیدهٔ اشعار و مقالات دهخدا
دکتر حسن احمدی گیوی - نشر قطره - ۱۳۷۲ - ۱۳۲ص - ۱۴۰۰ ریال

□ گزیدهٔ غزلیات مولوی
دکتر سیروس شمیسا - نشر قطره - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۱۲۰ ص - ۱۲۰۰ ریال

□ سرهنگ شابر و داستانهای دیگر
انوره دوبالزاک - ترجمه: عبدالله توکل - نشر قطره - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۴۵۰ص - ۴۳۰۰ ریال.

□ عطر
پاتریک سوسکیند - ترجمه: مهدی سمسار - نشر آگاه - ۱۳۷۲ - ۳۱۱ص - ۳۲۰۰ریال.

□ شهریار و انقلاب اسلامی
استاد سید محمدحسین شهریار - گردآوری و تصحیح: اصغر فردی - انتشارات بین المللی الهدیٰ - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۲۶۳ص - ۱۵۰۰ ریال.

□ پیامی در راه (نظری به شعر و نقاشی سهراب سپهری)
داریوش اشوری، کریم امامی، حسین معصومی همدانی - انتشارات طهوری - چاپ چهارم - ۱۳۷۱ - ۱۵۸ص - ۱۴۰ تومان.

□ فانوسی در باد (مجموعه شعر)
حمیدرضا رحیمی - نشر گردون - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۷۲ص - ۶۰ تومان.

□ بعد از بهار
داودافشاری فرکی - حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۶۶ص - ۴۲۰ ریال.

□ قاصدک
علی مؤذنی - حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۳۱ص - ۱۷۰ ریال.

□ آوردگاه آفتاب
محمدعلی علومی - انتشارات برگ - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۲۱۳ص - ۱۳۰۰ ریال.

□ خاکریز کمان ابرویی
مؤلفان: محمد غلامپور، ناصر کفایی، مجید قدمی، علی شاهانی - حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۱۱۷ص - ۶۲۰ ریال.

□ از گلوی کوچك رود (مجموعه شعر)
مصطفی علی پور - حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۱۳۶ص - ۸۳۰ ریال.

□ دیدار (مجموعه داستان)
داوود بشیری - حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۴۷ص - ۳۰۰ ریال.

□ مرزبان نامه
سعدالدین وراوینی به تصحیح محمد روشن - نشر نو - چاپ دوم - ۱۱۵۰ ص - ۵۴۰۰ ریال.

ارتباطات

□ بهره مندی شهروندان تهرانی از مطبوعات
با همکاری: مهران سهراب‌زاده / عباس عبدی - ناشر: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۱۳۶ص - ۱۲۰۰ ریال.

خاطرات

□ غریبه‌ای روی خاك
شهید حسین جوکار - حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۶۹ص - ۴۶۰ ریال.

□ اسیر شماره ۰۲۳۹
(خاطرات اسیر آزاد شده ایرانی خدیجه میرشکاری) - به کوشش: رضا رییسی - حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۷۳ص - ۴۱۰ ریال.

□ باغ ملکوت
خاطرات مهدی لندرودی - به کوشش: عبدالمجید نجفی - حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۲۵۴ص - ۱۵۲۰ ریال.

□ فرهنگ جبهه (شوخ طبعی ها/ ۳)
سید مهدی فهیمی - ناشر: بنیاد حفظ آثار وارزشهای دفاع مقدس - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۲۵۲ص - ۱۰۰۰ ریال.

زبانشناسی

□ فونتیك آلفابت
عباس رستم‌زاده طرقبه - ناشر: رهنما - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۴۴ص - ۴۵۰ ریال.

سینما

□ از کرخه تا راین (فیلمنامه کامل، گفت و گوها، نقدها)
ابراهیم حاتمی کیا - به کوشش مسعود فراستی - ناشر: کانون فرهنگی، علمی، هنری ایثارگران - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۲۳۲ص - ۲۲۰ تومان.

ادبستان

فرم اشتراک «ادبستان فرهنگ و هنر»

مدت اشتراک	نرخ اشتراک داخل کشور مجله ادبستان
یکسال	۶۰۰۰ ریال
ششماه	۳۵۰۰ ریال

برای اشتراک «ادبستان» فرم اشتراک (یا کپی خوانایی از آن) را پس از تکمیل از نشریه جدا کرده، همراه اصل فیش بانکی اشتراک، که به حساب جاری ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی ـ ۳ (قابل پرداخت در کلیهٔ شعب بانک صادرات) واریز شده است، به آدرس: تهران ـ خیابان خیام ـ مؤسسهٔ اطلاعات ـ دبیرخانه ـ بخش آبونمان ـ صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

فرم اشتراک «ادبستان»

نام و نام خانوادگی

نام و نام خانوادگی به تفکیک حروف

نام:

نام خانوادگی:

شغل

آدرس دقیق پستی

شماره تلفن

کد پستی

صندوق پستی

■ تذکر:

□ برای تسریع در دریافت «ادبستان» آدرس دقیق خود را به دبیرخانهٔ مؤسسهٔ اطلاعات اعلام فرمایید.

□ در صورت هرگونه تغییر در نشانی، مسئولان اشتراک را درجریان امر قرار دهید.

□ در صورتی که بعد از ده روز از انتشار «ادبستان» ماهنامهٔ خود را دریافت نکردید، مراتب را به مسئولان اشتراک اطلاع دهید.

□ از ارسال هرگونه وجه نقد بابت حق اشتراک، جداً خودداری فرمایید.

□ برنامه‌ریزی تولید فیلم
رالف. اس سینگلتون ـ ترجمه: نیاز یعقوبشاهی ـ ناشر: انتشارات زمانه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۸۵ص ـ ۳۰۰ تومان.

□ تصویر ذهنی و جهان سینماتوگراف
سیدمهدی ارجمند ـ بنیاد سینمایی فارابی ـ چاپ اول ـ ۱۲۹ ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

□ استادان انیمیشن
جان هالاسی ـ ترجمه: محمد شهبا ـ بنیاد سینمایی فارابی ـ چاپ اول ـ ۱۴۹ ص ـ ۵۰۰۰ ریال.

فلسفـه

□ جامعه باز، آخرین اتوپی تمدن غرب
شهریار زرشناس ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۵۶ص ـ ۳۵۰ ریال.

کودکان و نوجوانان

□ عبور از پیراهن
محمدرضا کاتب ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۵۵ص ـ ۳۵۰ ریال.

□ اگر به جبهه می‌رفتم (جلد سوم)
بازنویسی: محمدرضا بایرامی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۳ص ـ ۱۵۰ ریال.

□ جای پای ابراهیم
محمد ناصری ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۴۷ص ـ ۸۵۰ ریال.

□ بهار در راه است
نوشته و نقاشی: تاراگومی ـ انتخاب و ترجمه: حسین فتاحی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۵ تومان.

□ قهرمان کوچك
ادیث سی کینیون ـ ترجمه: حسین سیدی ـ بازنویسی: علی مؤذنی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۲۱ص ـ ۶۰۰ ریال.

□ بهترین خانه
پ. و. ایستمن ـ ترجمه: مجید رزاقی ـ نقاشی: سعید رزاقی ـ بازنویسی: رضا یگانه ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۲ص ـ ۸۰۰ ریال.

□ گفتگو با خدا (مجموعه شعر)
به کوشش: بابك نیك‌طلب ـ نقاشی: ایرج اسکندری ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۵۰ ریال.

□ دوره زندگی یك زنبور
جیل بیلی ـ ترجمه: علی عارف نظری ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۱ص ـ ۶۰۰ ریال.

مجموعه‌ها

□ چند نامه به دوست آلمانی
آلبر کامو ـ ترجمه: دکتررضا داوری ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۹۹ص ـ ۶۲۰ ریال.

□ بچه‌های مسجد
به کوشش: ابراهیم حسن بیگی ـ باهمکاری: جواد جزینی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۲۰ص ـ ۶۰۰ ریال.

□ شانه‌های زخمی پامیر
جلوه‌هایی از ادبیات و هنر مقاومت افغانستان ـ به کوشش: م.ح. ملك جعفریان ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۳۶ص ـ ۱۳۰۰ ریال.

□ غنچه ۲ ـ بچه‌های شاهد
یادوارهٔ میعاد با امام خمینی سلام‌الله علیه ـ تهیه و تنظیم: دفتر شعر و ادبیات مرکز فرهنگی هنری شاهد ـ ناشر: نشر شاهد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۹۰ص ـ ۸۵۰ ریال.

مـرجـع

□ فرهنگ جهانی فیلم (جلد اول)
بهروز دانشفر ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۰۰۴ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

□ فهرست مقالات فرهنگی در مطبوعات جمهوری اسلامی ایران
دوره یازدهم ـ شماره ۴۴ ـ شهریور ۱۳۷۱ ـ تهیه و تدوین: مدیریت نمایه‌سازی ـ ناشر: سازمان مدارك فرهنگی انقلاب اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۰۷ص ـ ۲۰۰ تومان

نقاشی

□ ون گوگ
وینکامازینی ـ ترجمه: محمدرضا پورجعفری ـ نشر قطره ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۸۰۰۰ ریال.

نمایشنامه

□ مجموعه نمایشنامه سوره (دفتر هجدهم)
محمدرضا عباسی، سیدحسین فدای حسین، ناصر فروغ ـ حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۲۰ص ـ ۶۲۰ ریال.

□ یکی بود، یکی نبود (غمنامه در یك پرده)
مجید سرسنگی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۵۶ص ـ ۳۵۰ ریال.

□ آن بهشت گم شده
کلیفورد اودتس ـ نوشته و ترجمه: علی اوحدی ـ کیهاك ـ کانون فرهنگ ایران ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۳۸ص.

نشریات

□ مجلهٔ تحقیقات تاریخی (۸)
مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه) ـ تهران ـ بهار ۱۳۷۲

□ فصلنامه هستی
شماره تابستانی ـ تابستان ۱۳۷۲
با نوشته‌هایی از: آلبرت انشتین، پی‌یر.پ. گراس، محمدعلی اسلامی ندوشن، جلال خالقی مطلق، رنه گروسه، مهدی نوریان، اسماعیل دولتشاهی، غلامرضا سمیعی،...

کنون که راز دل ما ز پرده بیرون شد

شهریار

بزن که سوز دل من به ساز میگویی

ز ساز دل چه شنیدی که باز میگویی

بزن که در دل این پرده راز میگویی

آئین چراغ
نیست خاموشی



